PIERRE CHARTIER

Įvadas į didžiąsias romano teorijas

baltos lankos

PIERRE CHARTIER

PIERRE CHARTIER

Įvadas į didžiąsias romano teorijas

Traduit du français en lituanian
Iš prancūzų kalbos vertė
Dainius Vaitiekūnas,
Alina Kiliesaitė

baltos lankos



Knyga išleista Atviros Lietuvos fondui parėmus

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme de Participation à la Publication "Oscar Milosz", bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères, de l'Ambassade de France en Lituanie et du Centre Culturel français de Vilnius

Knygos leidimą remia Prancūzijos užsienio reikalų ministerija, Prancūzijos ambasada Lietuvoje, Prancūzų kultūros centras (Oskaro Milašiaus programa knygų leidybai remti)

Versta iš: Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris: Dunod, 1996

Redagavo
Donata Linčiuvienė, Marius Daškus

Apipavidalino
Vida Kuraitė

Viršelyje panaudota
Henriko Sakalausko nuotrauka

Rinko ir maketavo BALTOS LANKOS
Printed in Lithuania
ISBN 9986-813-91-3

Pratarmė

Ši studija nėra romano istorija. Jau parašyta nemažai puikių ir išsamių prancūzų romano apžvalgų, kuriomis mielai remsimės šioje knygoje.

Čia neapžvelgiame istorinėje perspektyvoje sunkiai apčiuopiamų skirtumų tarp novelės, pasakos ir romano, o sąvoką *romano teorija* vartojame plačiausia prasme: tai nuomonių apie romano žanrą sistema. Į studijos objektą bandyta pažvelgti dar trimis kitokiais aspektais: apibendrinant diskusijas bei polemikas apie šį „žanrą", siekiama jį apibrėžti istoriškai bei nustatyti jo ribas, ypač genezės, ginčijimo ir atmetimo laikotarpiais; taip pat, atsiplėšus nuo šio visuomeninio ir kultūrinio diskurso, šios *doxa*, analizuojamos svarbiausios pasakojamojo žanro (Aristotelis) arba romano teorijos, kurias paskelbė filosofai, rašytojai arba kritikai; ir galiausiai apžvelgiama, kaip romano teorijos atsispindi kai kurių didžiųjų romanų – tokių kaip *Don Kichotas* (*Don Quichotte*) arba *Žakas fatalistas* (*Jacques le Fataliste*) – tekstuose, kur keliami fikcijos ir literatūrinio teksto prigimties klausimai. Todėl reikėjo griežtai atsirinkti, – kita vertus, šito reikalavo pati darbo apimtis. Knygų serijoje, į kurią įeina ši studija, jau yra pateiktas paralelus moderniųjų kritikos teorijų tyrimas, o tai paskatino daugiau dėmesio kreipti į XX amžiaus rašytojus (kai kurie jų yra dar ir garsūs teoretikai), kritikus paliekant kiek nuošaly. Tad laikysimės nuomonės, jog abu Įvadai šiuo požiūriu vienas kitą papildo.

Vis dėlto apie kai kuriuos žymiuosius romanistus mūsų studijoje taip pat trumpai teužsiminta arba jų „mintys apie romaną" paliestos prabėgomis, nes jie, tiesą sakant, nėra patys suformulavę savo žanro teorijos. Taigi nevienodas dėmesys, pavyzdžiui, Stendhaliui, Flaubert'ui, Proustui ir Céline'ui nereiškia, kad jie sumenkinti ar kad jų

kūryba suvaidino antraeilį vaidmenį romano istorijoje, arba tuo labiau kad kuris iš jų negalėjo padaryti įtakos žymiems teoretikams. Be to, atsižvelgiant į kai kurių (Balzaco, Flaubert'o, Prousto) istorinę įtaką ir svarbą, išsamiame jiems skirtame dėstyme kiek laisviau laikomasi chronologijos. Tai daroma sąmoningai.

Tiesa, prozinės literatūros *kritiškumas* neleidžia abejoti: daugelis romanų vienu ar kitu jų skaitymo momentu skatina apmąstyti jų pačių sukūrimą. Kuo remdamiesi galėtume teigti, kad juose netiesiogiai išsakoma žanro teorija? *Don Kichotas* diskusijų nekelia. Šiame romane randame ir tiesiogiai, ir netiesiogiai išsakytą teoriją. Ji netgi apskritai yra viso kūrinio pagrindas! Romane *Prarasto laiko beieškant* (*A la recherche du temps perdu*), kad ir kokia didelė jo intelektualinė vertė, kad ir kokio atgarsio susilaukė autoriaus mintys apie rašymą bei romano koncepcija, mūsų nuomone, Proustas pateikia ne romano teoriją, o greičiau kalbos (*langage*) bei literatūros kaip meno kūrinio teorijas. Kita vertus, pripažįstame, kad šis požiūris ginčytinas.

Taigi ir vėl teko rinktis, o tai padaryti juo sunkiau, kad romano sąvoka toli gražu nėra aiški duotybė, nuo kurios galėtų atsispirti romano teorija. Tačiau tai ir yra šios knygos tema...

Turinys

III. Romanas klasicizmo epochoje: legitimizacijos procesas

IV. Romano gynimas ir išgarsinimas Švietimo epochoje

VII. Natūralizmo tiesos ir abejonės

VIII. Dvidešimtas amžius – įtarimo era

IX. Romano paieškos

Įžanga: Neapibūdinamas žanras?

1. Apibrėžimai

XX amžiaus pabaigoje romanas nepaprastai populiarus. Romanai klesti, jų rašoma vis daugiau, ypač Europoje ir Amerikoje – tiek Šiaurės, tiek Pietų, taip pat Japonijoje ir netgi tolimiausiuose pasaulio pakraščiuose. Kiekybiškai romanai vyrauja grožinėje literatūroje: jie rašomi, skaitomi ir parduodami beveik visur – visur, kur tik rašoma, skaitoma, perkama, tai yra išsivysčiusiose šalyse ir apskritai ten, kur yra įsigalėjusi ir plinta rašytinė komunikacija. Nūnai tos kone universaliõs padermės, spausdinto žodžio ir modernaus pasaulio vaisiaus, yra devynios galybės.

O kas yra romanas? Žodynuose ir enciklopedijose pateikiami patys bendriausi teiginiai. Anot Furetière'o[1], tai „pramanų knygos, kuriose yra istorijų apie meilę ir riterius". Prancūzijos akademijos[2] nuomone, tai pasakojimai „apie pramanytus meilės bei karo nuotykius". Pasak Jaucourt'o ir *Enciklopedijos*[3], romanas – tai „išgalvota įvairiausių stebuklingų arba tikroviškų nuotykių iš vyrų gyvenimo istorija". „Netikra, proza parašyta istorija, kur autorius aistrų, papročių paveikslais arba nuotykių keistumu stengiasi sužadinti susidomėjimą", – rašoma

[1] *Dictionnaire*, 1690.

[2] *Prancūzijos Akademijos žodynas* (*Dictionnaire de l'Académie Française*), 1694.

[3] *Enciklopedija, arba Racionalusis menų, mokslų ir amatų žodynas* (*L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers*), 1751–1772.

Littré žodyne[4]. O *Larousse'o*[5] teigimu, tai „vaizduote paremtas tam tikro ilgio prozinis pasakojimas, kuriame aprašomi nuotykiai, tiriami papročiai arba charakteriai, analizuojami jausmai arba aistros." Žodyne *Robert*[6] skaitome: „Gana ilgas, vaizduote paremtas kūrinys proza, vaizduojantis veikėjus (kurie pateikiami kaip realūs) ir parodantis jų gyvenimą tam tikroje aplinkoje, atskleidžiantis jų psichologiją, pasakojantis jų likimus ir nuotykius."

„Užsimojęs taip plačiai, – priduria *Encyclopaedia Britannica*[7], – romano žanras aprėpia daug tipų ir stilių, iš kurių svarbiausi: pikareskinis, epistoliarinis, gotikinis, romantinis, realistinis, istorinis." *Britannica* mini šešis „tipus" (Burget[8] du – analizės ir papročių romaną, Thibaudet[9] tris – grynąjį, pasyvųjį ir aktyvųjį romaną), *Larousse'as* išskiria dvylika, o *Robert'as,* be senovinių, antikoje bei viduramžiais pasitaikydavusių variantų, išvardija keturiasdešimt devynis tipus ir sugrupuoja juos atsižvelgdamas į keturis aspektus (žanrą, manierą, pateikimą ir skaitytojus). Akivaizdu, jog trūksta nuoseklumo ir aiškumo. Dėl to suprantama, kodėl *Encyclopaedia Universalis*[10], kuri žodžiui „romanas" skiria dvidešimt trijų *in folio* puslapių straipsnį, vengia pateikti bent kiek labiau apibendrintą romano žanro apibrėžimą.

Taigi romano žanrą itin sudėtinga apibūdinti dėl kelių priežasčių: rašant romaną nesilaikoma formalių taisyklių; jo kilmė neaiški ir ginčytina; laikui bėgant keitėsi jo objektas; pasakojimo būdo ir tono įvairovė neišsemiama. Romanų mėgėjas, prieš peržvelgdamas teorinių požiūrių įvairovę, norintis pasiremti paprastu ir aiškiu kokio nors specialisto apibrėžimu, kuriuo objektyvumo vardan norima išskaičiuoti esminius šio „žanro" bruožus, susiduria su maždaug tokiu apibūdinimu: „romanas yra prozos kūrinys; romanas – tai žanras be nusistovėjusios formos; romane vaizduojama vien konkretybė; ro-

[4] *Prancūzų kalbos žodynas* (*Dictionnaire de la langue française*), 1863–1873.
[5] *Didysis enciklopedinis žodynas* (*Grand dictionnaire encyclopédique*), 1866–1876, perleista 1964.
[6] *Alfabetinis ir analoginis žodynas* (*Dictionnaire alphabétique et analogique*), 1959–1964.
[7] *Encyclopaedia Britannica,* nuo 1768. *Micropaedia,* 1974.
[8] *Etiudai ir portretai* (*Etudes et portraits*), Lemerre, 1889.
[9] *Mintys apie romaną* (*Réflexions sur le roman*), N. R. F., 1912.
[10] *Encyclopaedia Universalis,* 1984.

manas yra fikcija; romanas – tai istorija; romanas – tai pasakojimas"[11]. Jau pirmas ir trečias punktai duoda dingstį diskusijai, kuri, turime pripažinti – nors negalime pasiūlyti nieko geresnio, lieka bevaisė.

2. Grožinės literatūros prasimušėlis

Romanas, pasak daugelio teoretikų, yra vienintelis žanras, nekaustomas kanonų, – tai todėl, kad jis nuolat kinta ir vis dar nėra nusistovėjęs. Tad ar galima šituo paaiškinti gausybę jo istoriją lydėjusios priešiškos kritikos, nesusipratimų, anatemų, manifestų ir ištikimybės priesaikų? Beje, čia kalbama ne apie atskirų kūrinių vertinimus (jie, turint galvoje tiek romaną, tiek kitus žanrus, žinoma, kelia diskusijas), – tai kritikos sritis, o teorijos terminą taikysime romano kaip žanro tyrinėjimams (nors kartais tas atskyrimas yra griežtas ir būtinas, o kartais toks nėra).

Šiaip ar taip, kritikai ir teoretikai papildė vieni kitus. Kritikai savo raštuose niekada nevengdavo diktuoti taisyklių, be to, ir patys romanistai progai pasitaikius mielai teoretizuodavo. Ne jie vieni. Įsikišdavo religinės, politinės ar teisėsauginės valdžios institucijos – patardavo, o dar dažniau pabardavo ar ką nors uždrausdavo. Oficialūs arba „savivaliai" kritikai nuspręsdavo, kas draustina, skelbdavo, ką verta vadinti romanu, o kas šio vardo nenusipelno. Neretai autoriai pasijusdavo privalą pasiteisinti – daugiau ar mažiau nuoširdžiai – prieš valdžią ar publiką, tegul ir sumenkindami ar ekskomunikuodami konkurentus, kurie prieštarauja jų *credo*. Panašu, kad abejonė dėl objektyviųjų estetinių principų vertė užgriebti kitas sritis – moralę, politiką, religiją. O kuo labiau nukrypstama į šalį, tuo daugiau nesutarimų kelia romano tikslai.

> Iš tiesų, – sako Marthe'as Robert'as[12], – romanas nėra vienintelis žanras, kenčiantis filosofų bei moralistų iš šalies primetamos „priedermės"

[11] Henri Coulet, *Romanas iki (didžiosios Prancūzijos) revoliucijos* (*Le Roman jusqu'à la Révolution*), A. Colin, 1967.

[12] *Senųjų laikų romanas ir romano ištakos* (*Roman des origines et origines du roman*), Grasset, 1972.

> tironiją; bet kuriai išsivysčiusiai literatūrai taip pat nustatomos teisės ir pareigos, kurios, tiksliai imituodamos empirinės realybės teises ir pareigas, menui nuolatos primena jo atsakomybę. Tačiau romanas dėl jam būdingo netaisyklingumo, netvarkos ir amoralumo – tiek tradicijos, tiek socialinės aplinkos atžvilgiu – susilaukia griežtesnės nei klasikiniai žanrai moralinės priežiūros, be kurios vaizduotė visada rodosi pernelyg laisva, pernelyg nepaisanti įstatymų, kad būtų nepavojinga.

Marthe'o Robert'o nuomone, tai, kad nėra taisyklių, yra ne silpnoji teorijos vieta, o konstitutyvinis romano bruožas. Romano nei suvaržysi, nei pažabosi. Šis žanras atviras visoms galimybėms, nuolat plečia savo ribas, todėl išradingumu, nerimastingomis nuotaikomis bei gyvybingumu panašus į moderniąją visuomenę, kurioje suklestėjo labiau negu kada nors anksčiau. Michailo Bachtino[13] manymu, tie laikai, kai išsivystė ir įsigalėjo romanas (kai kurie helenizmo periodai, viduramžių pabaiga, Renesanso epocha, o ypač XVIII amžius), pasižymi kitų žanrų susiskaidymo tendencija ir tuo, ką jis vadina „žanrų kriticizmu". Romanas „parodijuoja", „romanizuoja" kitus žanrus, ardo jų pusiausvyrą, atmesdamas nusistovėjusias konvencijas, formas bei įprastinę jų kalbą, vienus sunaikina, kitus prievarta integruoja pateikdamas naujai. Taigi romano patiriama prievarta tolygi jo paties agresijai perimtų formų ir nusistovėjusių modelių atžvilgiu.

Praėjusiame amžiuje Erwinas Rhode'as, o mūsų laikais – Pierre'as Grimalis (graikų ir lotynų „romano" istorikai, nesutariantys dėl šio žanro genezės) sutartinai pripažino, kad romanas perėmė po truputį iš visų antikinių žanrų ir, visiškai nepaisydamas jų normų, laisvai jais naudojosi. Tą patį dalyką pabrėžė Etiemble'is[14], kalbėdamas apie kinų ir japonų romanus. Šie irgi tarpo „visų žanrų santakoje": nuo pat pradžių kinų romanas sėmėsi peno iš liaudies pasakų, budistinės hagiografijos, istorijos, epo, lyrikos, „be to, ir autobiografijos". Savo ruožtu japonų romanas įkvėpimo sėmėsi „japonų liaudies pasakose ir kinų klasikinėse biografijose". Ar „koketuotų" su šiuolaikine, ar su senąja istorija, romanas ir čia, ir ten yra mažiausiai konvencionalus žanras. Jis ne tik skolinasi, bet ir savo nuožiūra transformuoja bei deformuoja. Jis ne tik transformuoja visa, su kuo susiduria, – jame

[13] *Romano estetika ir teorija* (*Esthétique et théorie du roman*), Gallimard, 1978.

[14] *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.

glūdi pats visų įmanomų transformacijų principas. Valéry žodžiais tariant, galima teigti, jog romanas ir sapnas panašūs tuo, kad romanui būdingos visos sapno keistenybės.

Net jeigu romano nepultų kritikai, jis turi gintis pats nuo savęs: jam gresia konformizmas, sustabarėjimas, jis privalo stengtis, kad pernelyg neatsiliktų nuo evoliucionuojančio pasaulio ir sąmonės, turi vengti kaustančios ideologijos arba atgyvenusios technikos. Jis priverstas kuo skubiau išradinėti ir žūtbūt diegti naujoves – nesvarbu, ar jos išeis į gera, ar į bloga. Būtent dėl savo išraiškos bei minčių laisvumo, dėl jam būdingo lankstumo, amoralumo ir antikonformizmo romanas potencialiai kelia įtarimą bet kokiai autoritarinei valdžiai. Romanas, kaip teigia Marthe'as Robert'as (beje, turėdamas galvoje vien moderniosios epochos romaną), yra ne tik plebėjiškas, bet ir iš esmės demokratiškas žanras. O štai ką sako Etiemble'is: „Nėra romano – yra teokratija, yra teokratija – nėra romano."

Pavojingu ir kenksmingu žanru romanas buvo laikomas ne vien todėl, kad juo galima bet ką pasakyti laisvai kuo įvairiausiais būdais ar kad jis geba perteikti visa, kas išreiškiama kitais žanrais, bet ir todėl, kad siekia tai daryti užimdamas tų kitų diskursų vietą ir pasitelkdamas jų formą. Vadinasi, romanas iš prigimties yra imperialistas, jis nesigėdydamas „kolonizuoja" ir užgrobinėja aplinkines sritis, perima komedijos, istorijos, satyros, lyrinės ir didaktinės poemos, filosofinės refleksijos ir kitų žanrų temas bei meninės raiškos priemones. „Jam niekas nekliudo saviems tikslams panaudoti aprašymą, pasakojimą, dramą, esė, komentarą, monologą, diskursą, o panorėjus dar ir būti pakaitomis tai pasakėčia, tai istorija, tai apologija, idilė, kronika, pasaka, epopėja, – arba net vienu metu visa kuo..." – pažymi Robert'as. Iš tiesų, niekas tam netrukdo, nes romanas, kaip tikras „grožinės literatūros prasimušėlis", sunaikindamas „senąsias literatūros kastas", „užvaldo vis daugiau žmogiškojo patyrimo sričių; jis dažnai giriasi puikiai pažįstąs žmogiškąjį patyrimą ir jį perteikia – tai tiesiogiai atspindėdamas, tai interpretuodamas kaip moralistas, istorikas, teologas ar netgi filosofas ir mokslininkas".

Argi Zola, didesnis megalomanas už Balzacą, kuris gyrėsi, jog konkuruoja su civilinės būklės aktais ir pranoksta istorikus, *Eksperimentiniame romane* (*Le Roman expérimental*) netvirtino: „Mes, kitokie

romanistai, esame žmonių ir jų aistrų tardytojai"? Marthe'as Robert'as komentuoja: „Joks praeities pasakotojas nė svajoti negalėjo apie tokias aukštybes: anksčiau jis tik siekdavo pralinksminti, pasinaudodamas gerai žinoma melo ir malonumo bendryste, o dabar jau atlieka griežtas mokslininko, dvasininko, gydytojo, psichologo, sociologo, teisėjo, istoriko funkcijas." Net jeigu šį tikslą sau kelia toli gražu ne visi romanistai, jis apibūdina vieną vis labiau stiprėjančią modernaus romano tendenciją: perteikti realybės visumą, *ex cathedra* išsakyti galutinę jos tiesą. Todėl suprantama, kodėl religinės, moralinės, politinės ir net estetinės instancijos (literatūrinės mokyklos, akademijos) taip smarkiai užsipuola romaną. Visi teisėjai priešinasi jo teismui, nes romanas kėsinasi kuo puikiausiai juos pakeisti. Vadinasi, iš tikrųjų aplinkos priekaištus užsitraukia pats romanas savo neapibrėžtumu ir per toli siekiančiomis ambicijomis. Maža to: tie sunkumai, su kuriais susiduriama bandant apibrėžti, suklasifikuoti romanus, analizuoti jų istoriją bei problemas, yra jų esmė, savastis, vidinė ypatybė. Jie yra romano dalis. Anksčiau cituotais Valéry žodžiais pasakyta daugiau tiesos, nei manėme. Į romaną įeina ne tik jo paties, bet ir svetimos keistenybės – jos būtinos romanui. Kaip taikliai pastebėjo Diderot, romanas ne tik integruoja kitus žanrus, visus kalbėjimo ir veikimo būdus, bet ir jam skirtą kritiką, ir jam bandomas primesti teorijas, net jeigu šios atrodo jam netinkamos! Nuo nepaprastos visagalybės visai netoli iki tuštybės. Vienu žodžiu, kadangi romanas tiek daug reikalauja ir tiek daug ką panaikina Grožinės literatūros imperijoje, vargu ar galima jį laikyti eiliniu žanru: mūsų laikais jis siekia aprėpti plačiau už pačią literatūrą!

I.
Poetinės teorijos: Aristotelio tėvystės paradoksas

1. Poetikose romanas nelaikomas žanru

Didžioji dalis vakarietiškų poetikų – antikos, o vėliau ir krikščionybės laikais – sekė Aristoteliu (Platonas – tik antraeilis autoritetas, juo remiamasi daug rečiau). Joks kitas šios srities tekstas nebuvo taip skaitomas, verčiamas, komentuojamas, kartais netgi atvirkščiai interpretuojamas, kaip jo garsioji *Poetika*[1]. Nuo Aristotelio laikų įsitvirtino trys didieji, iškilieji, arba aukštieji, žanrai (pagal jų metrą, siužetą ir stilių): tragedija, epas ir komedija. Tačiau ši trilogija ne tik transformavosi į kitą trejybę – epiką, lyriką, dramą, bet ir bėgant amžiams įvairiose poetikose prie šių trijų žanrų kartais be jokios tvarkos buvo pridurtiami arba įpinami nauji žanrai. Sekimas, bet kartu ir painiava – regis, toks dvilypumas būdingas šiems teoriniams traktatams. Klasikiniai, Aristoteliu sekantys ir jo principais persiėmę teoretikai pripažino tokius naujus, tautinėms tradicijoms priklausančius žanrus,

[1] *Poétique*, Seuil, 1980, Roselyne Dupont-Roco ir Jean Lalloto vertimas, įvadas ir pastabos.

kaip epinė herojinė poema (žymiausi pavyzdžiai – Tasso *Išvaduotoji Jeruzalė* ir Ariosto *Pašėlęs Rolandas*), pastoralinis romanas (Sannazaro *Arkadija* ir Montemayoro *Įsimylėjusi Diana*), draminė pastoralė arba tragikomedija, bet šių žanrų visiškai nelaikė reikšmingais. Boileau *Poezijos meno*[2] III giesmė skirta trims didiesiems žanrams, o II giesmė, kaip ir jo XVI amžiaus pirmtakų raštai, tik padrikai išvardija smulkesniuosius – idilę, eklogą, elegiją, odę, sonetą, epigramą, rondo, madrigalą, baladę, satyrą, vodevilį ir dainą. Rapinas[3], G. Genette'o teigimu[4], mažiesiems žanrams palieka tik tokį pasirinkimą: „įgyti didesnę vertę susiliejant" su didžiaisiais žanrais arba „būti išstumtiems į tamsius pašalius", tikriau tariant, į „netobulumo" limbus. Tą patį teigia ir René Bray'us[5]: „Teoretikai pernelyg niekino viską, kas tik buvo už didžiųjų žanrų ribų. Visas jų dėmesys krypo į tragediją ir herojinę poemą."

Klasikiniai prancūzų teoretikai išskiria tris kūrinių rūšis, tris skirtingus, hierarchizuotus prakilnumo lygmenis. Visų pirma – aukštieji žanrai, kuriais žavimasi, kurie gerbiami ir sektini (nors komedija ir ne tokia prakilni). Paskui eitų kiti daugiau ar mažiau palankiai vertinami žanrai: pasak Boileau, dėmesio verta yra odė, nes senosios Pindaro arba Horacijaus bei „Liudviką" šlovinančios XVII amžiaus odės nusipelno pagarbos, – pripažįstama, jog „ne chaosas tai, o meno apraiška"*. Boileau žodžiais, karaliaus dvare mėgstama epigrama visai nepasižymi „minčių" polėkiu ir „dažnai tenkinas dviem rimais pagreta"**, o Ronsard'o idilės, anot jo, dar dvelkia provincialumu ir nesena „gotiška" praeitimi. Šie „mažieji" žanrai buvo labai nenoriai toleruojami, – juk prakilnumu jie, savaime suprantama, negalėjo nė iš tolo lygintis su tradicijos įtvirtintais didžiaisiais žanrais.

[2] *Poezijos menas* (*Art poétique*), 1674, in Boileau, *Oeuvres complètes*, „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1966.

[3] *Mintys apie Aristotelio poetiką ir senovės bei naujųjų laikų poetus* (*Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*), 1674.

[4] *Įvadas į architekstą* (*Introduction à l'architexte*), Seuil, 1979.

[5] *Klasikinės doktrinos susiformavimas Prancūzijoje* (*Formation de la doctrine classique en France*), Nizet, 1945.

* A. Churgino vertimas: Nikola Bualo, *Poezijos menas*, in *Poetika ir literatūros estetika*, Vilnius, 1978, d. 1, p. 134. (Čia ir toliau žvaigždute žymimos vertėjų ir redaktorių pastabos.)

** *Op. cit.*, p. 135.

Lieka neaprašyta paskutinė kategorija, nes jos aprašyti neįmanoma; jai priklauso atstumtieji, paniekintieji, poetikose nutylėti „žanrai", kurių pavadinimai, jeigu išdrįstama juos paminėti, susilaukia tik sarkazmo. Žymiausias iš jų, jei drįstume taip tarti, yra romanas. Boileau pavartoja šį terminą, tai yra su panieka pamini „šleikščiai saldžius" romano herojus, ir tai tik vienoje eilutėje dėl kontrasto. Pasak jo, romanus, kaip ir to laiko teatrus, užplūdo meilės paikystės, bet už tokį nepavojingą „lengvabūdiškumą" reikia „atleisti"! Šio griežto kritiko požiūriu, romanas, nors ir geba trumpam prablaškyti (teikti pramogą klasikine prasme), *iš tikrųjų* yra bevertis niekas. Ir nors Boileau nesiima kritikuoti Tasso, kurį priskiria prie epinių poemų autorių, – jo šlovės negalima nepripažinti, – užtat vienu žodžiu pasmerkia *Kleliją* (*Clélie*)[6]. Poetikose nekalbama apie romaną: tai nėra žanras.

Taigi žanrų teoretikas Boileau romanus niekino. Tačiau, kaip vėliau pamatysime, jis buvo taip susirūpinęs romanų tobulėjimu, kad jiems paskyrė satyrinį veikalą *Dialogas apie romanų herojus*[7]. Horacijaus arba Aristotelio, jo gerbiamų autoritetų, nekankino tokie būgštavimai, jie nejautė tokios paniekos, – ir tai suprantama: jiems, kaip ir kitiems jų amžininkams, proziniai pasakojimai su literatūriniu gyvenimu neturėjo nieko bendra. Aristotelis *Poetikoje* nemini jokio kūrinio, kurį dabar galima būtų pavadinti romanu. Todėl *a fortiori* nepateikia ir jo teorijos. Jis gyveno dar prieš „graikų romano" epochą ir laikė save graikų tragedijų bei epų, nors kai kurie jų tais laikais jau priklausė tolimai praeičiai, teoretiku. Visa jo refleksijos jėga buvo nukreipta į didžiuosius draminius ir pasakojamuosius žanrus, o tai svarus jo indėlis; dar vertingesnis jis savo nemarumu ir ilgus amžius darytos įtakos universalumu. Tai paveikė romano sampratą ir netgi jo istoriją. Tad grįžkime prie Aristotelio, poezijos teoretikų idealo, ir prie Platono, iš kurio Aristotelis sėmėsi įkvėpimo, o vėliau atmetė jo pažiūras.

[6] Panelės de Scudéry romanas.

[7] *Dialogue sur les héros de roman*, in *Oeuvres complètes*, op. cit.

2. Aristotelis – pasakojimo teoretikas

Kas yra poezija?

Aristotelio objektas, kaip nurodo jo veikalo pavadinimas, yra *poezija*. Šiuo terminu jis vadino ne tik tragediją (aukštasis dramos menas), komediją (žemasis dramos menas) ir epą (aukštasis pasakojimo menas), bet ir ketvirtą kategoriją, kurios tiksliai neapibrėžia, tačiau kaip pavyzdį mini parodiją (Nikochareso *Deiliadą*) ir Homerui priskiriamą kūrinį *Margitas*, kurio santykis su komedijomis, anot Aristotelio, toks pat kaip *Iliados* ir *Odisėjos* su tragedijomis. Ši Aristotelio ne itin koherentiškai išskirta rūšis priklauso žemajam pasakojimo menui, – regis, būtent tokia yra jos pagrindinė funkcija, simetriška aukštajam pasakojimo menui. Savo traktato pradžioje kalbėdamas apie pasakojimo formą apskritai (vėliau dar aptarsime, kuo skiriasi žemieji ir aukštieji vaizdavimo objektai), Aristotelis pamini ditirambą kaip gryniausią kategorijos pavyzdį (jame pasakojimą sudaro vien poeto kalba be dialogų, kurie yra personažų – vadinasi, pacituota – kalba). Tačiau toliau šios minties jis neplėtoja ir to pavyzdžio neįtraukia į savo sistemą, nors svarbi vieta joje skiriama epui, kuris atstovauja mišraus pasakojimo kategorijai (tai pasakojimas pakaitomis su dialogu, kaip jį apibrėžia Platonas trečioje *Valstybės* knygoje; Aristotelis *Poetikoje* šį apibrėžimą pakeičia).

Platono ir Aristotelio požiūrių skirtumą iš esmės lemia mimezės samprata. Juk Platonas kiekvieną poemą laikė pasakojimu, diageze. Greta grynojo naratyvo, grynojo pasakojimo jis nurodė mimetinį pasakojimą, – tiesioginę kalbą, kuri sudaro įspūdį, jog tai kažkieno kito, ne autoriaus, žodžiai. Taigi teatrinis tekstas, jo manymu, yra ištisai mimetinis. Galiausiai Platonas išskyrė mišrų pasakojimą, kuriame grynasis pasakojimas ir dialogas eina pakaitomis, panašiai kaip Homero, pavyzdinio epų poeto, kūriniuose. Aristoteliui, priešingai, draminis ir epinis pasakojimas, tragedija ir epas, yra dvi mimezės atmainos. Kitaip sakant, mimezė jo sistemoje, skirtingai nei platoniškoje, apima visą poetinę sferą.

Mimezė

Minėti skirtumai ir patikslinimai kai kuriems šių laikų skaitytojams gali atrodyti nelabai aiškūs, netgi nereikalingi. Ir ne tik todėl, kad vėlesni teoretikai nepasiekia tokio analizės tikslumo, bet todėl, kad mimezės problema yra pati svarbiausia. Ką iš tikrųjų reiškia teiginys, jog poezija priklauso mimezės sferai? Aristotelis mimezę supranta kaip žmogiškosios, arba „veikiančių žmonių", veiklos (*praxis*) atkūrimą. Jo manymu, būtent tai ir yra poezijos objektas, skirtingai negu visų kitų nemimetinių diskursų, – t.y. diskursų, kurie nevaizduoja žmogaus veiklos. Tradiciškai mimezė verčiama žodžiu *imitacija*. Kaip ir R. Dupont-Rocas bei J. Lallot, mieliau vartosime dinamiškesnį, dramatiškesnį ir pagaliau ne tokį dviprasmišką *reprezentacijos* terminą. Išties Aristoteliui mimezė turėjo dramatinį, netgi teatrinį aspektą, – šią mintį jis išreiškė teigdamas, kad fabula, arba istorija, yra tragedijos pagrindas, o „charakteriai" (*ethos*) lieka antra. Anot jo, tai Homero nuopelnas, kad jo epai yra tikros dramos. Tuo, Aristotelio požiūriu (priešingai negu manė Platonas), tragedija pranašesnė už epą. Kita vertus, reikia pabrėžti kūrybinį aristoteliškosios mimezės aspektą. Ji ne šiaip kopijuoja savo objektą, tai yra „žmogų, apdovanotą charakteriu, gebantį veikti ir patirti aistrą, įtrauktą įvykių sūkurin". Atvirkščiai, istoriją (*mythos*) kuria, „vadovaudamasis visuotiniu, būtinuoju racionalumu", poetas, arba *mimetes*: poezijos menas ir yra „tokio perkėlimo menas". „Imituotas" objektas ir toliau egzistuoja, bet yra paverčiamas „reprezentuotu" objektu, kuris tam, „kad būtų pavykęs, privalo paklusti meno (*tekhnē*) taisyklėms" – Aristotelis jas apibrėžia. Štai kodėl *Poetika* yra ir norminė (joje nurodoma, kaip turi ar turėtų būti), ir deskriptyvinė, štai kodėl ji yra puikus teoretiko, ne vien istoriko, darbas. Beje, ši Aristotelio įžvelgta „įtampa" tarp teisės ir fakto, tarp teorijos ir tikrovės suteikia prasmę jo vartojamoms būtinumo ir įtikinamumo sąvokoms. Nors Aristotelis atmetė negalimus, iracionalius, absurdiškus dalykus (kurių, tiesa, nevengia puikiausias poetas Homeras), tačiau reikalavo, kad poetai „kurtų ant įtikinamumo ribos", ir netgi paradoksaliai pripažino „neįtikimo tikėtinumą". Tokiu reikalavimu siekiama mimetinį meną atriboti nuo individualių ir atsitiktinių dalykų. Taigi *Poetika* – mokslinis *empiriškiausio* antikos

filosofo traktatas – kartu yra stiprus *teorinis veikalas*, niekieno iš jo sekėjų šioje srityje, be abejonės, nepralenktas.

Aristotelis apie pasakojimo būdą

Kokią įtaką šis teorinis reikalavimas, – į kurį atsižvelgdami vietoj mimezės vartojame *reprezentacijos* terminą, – daro pasakojamajam žanrui, juk, kaip matėme, antikos teoretikas neužsimena apie tą sferą, kuriai tiktų „romano" (žinoma, anachroniškas) terminas? Remiantis tuo reikalavimu – nors vertėjams daug sunkumų bei abejonių kėlė iškraipyti rankraščiai – susiformavo griežta apibrėžimų bei atsiribojimų sistema, nuo kurios nukentėjo ne vien „žemasis pasakojimo menas". Aristotelis *Poetikoje* aiškiai vertino tik eiliuotus kūrinius – tuos, kuriuose, anot jo, reprezentuojama ritmu, kalba ir melodija. Vadinasi, buvo atmesti visi prozos tekstai, pavyzdžiui, „Sofrono ir Ksenarcho mimai ar Sokrato dialogai". Tačiau atsisakyta ir tų veikalų, kurie eilėmis („herojiniu" metru, t.y. daktiliniu hegzametru) byloja apie „medicinos arba fizikos dalykus", todėl Aristotelis Empedoklį linkęs vadinti natūralistu, o ne poetu, nors šis rašęs eilėmis visai kaip Homeras. Vadinasi, iš esmės ne eiliuota kūryba lemia poeto statusą, o visų pirma mimezė, reprezentacija. Taigi bet kurį žmogų, parašiusį rapsodiją visokiausiais metrais (kaip Chairemonas, mums nežinomo *Kentauro* autorius), pagrįstai galėtume vadinti poetu, nes toks kūrinys paremtas mimeze, reprezentacija.

Trumpai pakartosime: Aristotelis nepripažino tos poezijos, kuri nereprezentuoja žmonių veiklos arba veikiančių žmogiškų būtybių, pavyzdžiui, lyrinės ir didaktinės poezijos, kur nesama „mimetinės distancijos", „fikcijos atstumo". Taip pat jo nedomino prozinė imitacija, kuriai priskirtume didžiąją dalį modernių apsakymų, novelių ir romanų. Pagaliau, ir *a fortiori*, jis nesiėmė kalbėti apie nemimetinę, nereprezentatyvią prozą, kuri *Poetikoje* nė nepaminėta, – pavyzdžiui, apie iškalbos meną, nors apie jį daug samprotauja *Retorikoje*. Vadinasi, Aristotelio veikalas yra apribojantis, bet tai liečia tik čia minėtus griežtus svarstymus, nes traktatas tikriausiai sutrumpintas, ne visas, o jo teksto išvados yra delikačios interpretacijos reikalas. Trūkstama

veikalo dalis tikriausiai būtų skirta ne lyrinei poezijai, kuri atmesta iš principo (ar jis teisingas, ar ne – tai jau kas kita), ir ne žemajam pasakojimo menui (kuriam Aristotelis priskiria „parodijas" arba apskritai bet kokį prozinį „komišką" pasakojimą), o komedijai, žemajam dramos menui, apie kurį *Poetikos* VI skyriaus pradžioje žadama „pakalbėti vėliau". Netesėtas pažadas? Manoma, kad komedija turbūt aptarta antroje neišlikusioje knygoje. Galima spėlioti apie tą, be abejonės, neatitaisomą netektį ir, *Rožės vardo** autoriaus pavyzdžiu, ją paversti paslaptingu, užkeiktu ir slaptu vienos bibliotekos centru, – labirintu, kurį, – likimo ironija! – sudegina krikščioniškosios kultūros fanatikai – žinoma, detektyvinio siužeto rėmuose... Pavėluotas juoko (ir) romano revanšas!

3. Aristoteliškosios poetikos svarba

Iš esmės bet kokia poetika yra tiek pat apribojanti, kiek ir norminė, ir galima pamanyti, kad laisvasis romanas, kuris įsitvirtino ir suklestėjo nepaisydamas teoretikų nurodymų ar paniekos, nuo pat pradžių nieko bendra neturėjo su jų griežtomis doktrinomis. Tarsi tai būtų du visai atskiri, nesusiję pasauliai. Tuomet nepripažintume nei klasikinių traktatų apie poetiką įtakos, nei jų pagrįstumo. Juk ilgą laiką jos neginčijamai darė labai didelę įtaką vyraujančiam požiūriui į romaną ar apskritai į bet kokį pasakojimą, todėl paveikė – ir pozityviai, ir negatyviai – autorius bei publiką. Kita vertus, kaip pastebima pačiose poetikose, nederėtų pervertinti jų įtakos srityse, į kurias jos nesikėsina. Klasikinių poetikų privalumas – jų sistemingumas, siekimas sintetinti, o ne teminė apimtis. Be to, šios savybės iš tiesų tepriskirtinos Aristoteliui – Boileau ir Horacijui[8] šiuo atžvilgiu iki tobulumo toli. Beje, sakydami, kad būta (kaip kadaise – Augusto amžius) Liudviko XIV epochos (kurią sudarė viena arba

* Žr. I. Tuliševskaitės vertimą iš italų k. Umberto Eco, *Rožės vardas*, Vilnius, 1991.

[8] *Poezijos menas* (*Art poétique*), kitaip *Laiškas Pisonams* (*Epitre aux Pisons*), Leo Belles Lettres, 1978.

dvi „klasikų" kartos, pavėluotai įteisintos Boileau bei jėzuito tėvo Rapino *Poetikose*), mes tiesiog kalbame apie pasiryžimą, siekį norminti, o ne apie visiškai vienalytę tikrovę[9]. Šiaip ar taip, siekis norminti priklauso empirinei duotybei. Būtent tuo Horacijus ir Boileau lieka ištikimi, nors ir su daugeliu niuansų, Aristotelio dvasiai. Viešpataujančios taisyklės, imitacijos ir reprezentacijos dogma, įtikinamumo ir padorumo reikalavimas, griežta įvairių stiliaus lygmenų diferenciacija – visa tai teoriškai determinuoja žanro sąvoką, neatskiriamai susijusią su meno taisyklių formavimusi. Kitaip sakant, teorija pripažįsta tik tokį žanrą, kokį pati sukuria.

Prie to proceso prisidėjo (jį paveikė) tai, jog praeitis bei modelis, šventas dėl savo senumo, buvo laikomi svarbiais autoritetais. Tai, kas Horacijaus ir Boileau veikaluose greta neginčytinai savų atradimų yra ištikimai perimta, gerbiama, nelaužoma tradicija, Aristotelio raštuose atrodo jeigu ne kaip pirmapradis naujumas (Aristotelis anaiptol nebuvo originalus), tai bent jau kaip neprilygstama refleksijos, delimitacijos pastanga. Šia prasme klasikai, grįždami prie Aristotelio, buvo teisūs, nors visiškas sugrįžimas neįmanomas. Klasikinių poetikų horizonte Aristotelio teorija yra estetinis ir moralinis orientyras.

Tai orientyras ne tik tragiškajam teatrui, kurį, kaip žinome, Aristotelis (skirtingai nuo Platono) manė esant pranašesnį už epą. Aristotelis mimetiniu laiko ir aukštąjį pasakojimo meną, epą. Į pirmą vietą jis iškelia papasakotą istoriją, *mythos*, jam svarbiausia – vaizduoti veiksmus arba veikiančius žmones, jis akcentuoja fikcijos kūrimą sijojant per „būtinybės" ir „įtikinamumo" sietą – visa tai turi ir gali aristoteliškojoje teorijoje apibūdintus pasakojimo bruožus suartinti su mūsų moderniojo romano ypatybėmis. Kita vertus, grynumo reikalavimas, primygtinis griežtų fikcijos taisyklių taikymas, be to, dėmesys išraiškos priemonėms labai atitolina aukštojo pasakojimo bruožus nuo „romano", *par excellence* negryno žanro, arba, ne taip anachroniškai išsireiškus, nuo pasakojimo, kuris nepaiso jokių nurodymų, kad taptų viena iš jo atmainų, pasižyminčių taisyklingumu ir aukštu stiliumi, – anot Aristotelio, aukštuoju pasakojamuoju žanru. Teorinei

[9] Žr. A. Adamo pastabas šia tema, in Boileau, op. cit.

arba paprasčiausiai kritinei sąmonei romanas nėra joks žanras, nes Aristoteliu besiremiančių poetikų požiūriu jo pečius užgula, arba, kai kas pasakytų, nusveria, prestižinė, tačiau sunki aristoteliškosios epo teorijos našta. Žodžiu, dar prieš jam gimstant, grynai teorine prasme romaną – ir garbė, ir našta! – užgožia epas.

4. Romanas – žemiausias žanras?

Antikinėse teorijose nekalbama apie romaną

Taigi romanas yra artimas ir sykiu tolimas aristoteliškajai teorijai, kuri šį modernų objektą teįstengė paveikti tik jį ignoruodama. Šis dvejopas apibūdinimas ir jo padariniai būtų daug aiškesni, jei prisimintume Genette'o *Įvade į architekstą* pasiūlytą schemą: *Poetikoje* aptarti „žanrai" čia išdėstyti, viena vertus, pagal reprezentacijos būdų (naratyvinio arba draminio) kombinaciją, kita vertus – pagal reprezentacijos objektus (žemesnius ar aukštesnius veikiančius personažus), ir sąmoningai neįtraukia į schemą trečio kriterijaus, išraiškos priemonių (gestai ar žodžiai, graikų ar prancūzų kalba, eilės ar proza), kurias Aristotelis nurodo, bet neaptaria taip sistemingai. Prisiminkime su reprezentacijos būdais susijusius kriterijus. Formaliai tie būdai atspindi „sakymo situacijas": naratyvinis būdas – pasakojimas; poetas, sakymo subjektas, kalba savo paties vardu, – arba tiesiogiai, arba personažų (sakymo subjektų, kuriems jis tik akimirkai suteikia žodį) lūpomis; o draminis būdas – personažai yra sakymo subjektų pozicijose, todėl jie vieni tiesiogiai disponuoja žodžiu. Objektų atskyrimą lemiantys kriterijai *Poetikoje* yra dviprasmiški – tai kelia daug keblumų, bet ir teikia informacijos: personažai vaizduojami arba už mus pranašesni, arba tolygūs mums, arba „už mus blogesni". Jau pats „mes" kelia neaiškumų: kokie žmonės turimi galvoje sakant „mes"? Be abejonės, vidutiniai mirtingieji, – juk tokie ir esame. Tačiau to negana: Aristotelis viduriniosios klasės išsamiau netyrinėja, ir opozicija didinga–žema atitinka arba moralinius (yda – dorybė), arba (kiek tolėliau tame pačiame tekste) socialinius kriterijus (aukšta – žema visuomeninė padėtis).

Įsižiūrėkime į aiškią kombinatoriką, o kartu į dviprasmiškus kriterijus:

Būdas **Objektas**	**Draminis**	**Naratyvinis**
Aukštasis	tragedija	epas
Žemasis	komedija	(parodija)

Kadangi Aristotelis labiausiai vertino draminį būdą bei aukštuosius objektus, aukščiausioje pakopoje atsiduria tragedija, o parodija, išlaikant tobulą simetriją, numenkinama, kaip gali atrodyti *Poetikos* skaitytojui. Tačiau gilinantis į detales (visai ne antraeiles!) šis klausimas yra sudėtingas, ir siekdami išsamiai jį išnagrinėti, nors ši diskusija taip ir lieka atvira, remsimės jau cituotais autoriais. Mus romano teorijos perspektyvoje domintų dvi tarpusavyje susijusios svarstymų kryptys. Visų pirma ketvirtoji kategorija (*parodijos* „žanras"), kurios Aristotelis, kaip įsitikinome, neaptarė, struktūriškai yra tuščia vieta, kurią gali užimti bet koks ne aukštojo stiliaus pasakojimas, kitaip sakant, daug kūrinių, jau keletą šimtmečių priskiriamų „romano" sąvokai. Argi per visą ilgą ir triukšmingą savo istoriją romanas kartais nebūdavo labai panašus į parodiją? Verta į tai pasigilinti! Tačiau romanas nelinkęs tenkintis šia menkaverte padėtimi, kuri, tiesa, atveria daug kelių į visas puses: jis glaudžiai susijęs su komedija, ir, žinoma, su epu, iš kurio esą paveldėjo solidumą ir garbę; net su tragedija – argi patsai Aristotelis, kaip pastebėjome, nenurodė abiejų žanrų sąlyčio taškų arba panašumų? Galima įsivaizduoti, kokių transformacijų prireiks, kol romanas pajėgs šitaip asimiliuotis arba ambicingai įsibrauti į kitų žanrų valdas, – tačiau tai toli gražu nėra neįmanoma ir visai nesvetima romano prigimčiai!

Kita pastabų grupė, neatsiejama nuo pirmosios ir siekianti ją paaiškinti, liečia objektų statusą. Antikinei graikų visuomenei būdingos koncepcijos, susijusios su jos ekonomine, socialine ir politine struktūra, linkusios neskirti moralinės ir socialinės personažų bei jų veiksmų vertės. Tačiau toks požiūris, kaip žinia, pakito. Genette'as taikliai pastebėjo, kad dramos srityje, pavyzdžiui, žymaus teoretiko Cor-

neille'o raštuose, randame atskirtus (ir mūsų tai visai nestebina) veiksmų ir personažų „orumo" laipsnius. Ar įmanomi netragiški (nedidingi) veiksmai aukštojoje sferoje? Žinoma, tai paties Corneille'o puikiai realizuota ir iškalbingai apginta herojinė komedija! Diderot ir Beaumarchais sukūrė teoriją apie tragišką, arba taurų, veiksmą prastuomenės aplinkoje, ir mes, sekdami jais, tokius veiksmus priskirsime miestelėnų dramai (savaime suprantama, tai nereiškia, jog iki Diderot ir Beaumarchais kiti autoriai, nors ir nesusimąstydami apie teoriją, nekūrė pjesių, panašių į herojinę komediją ir miestelėnų dramą). Tragedija, herojinė komedija, miestelėnų drama – ar tokias skirtis ir patikslinimus galima pritaikyti ir naratyviniam reprezentacijos būdui? Gal ne. Bent jau antikinė kilnumo lygmenų koncepcija ilgus amžius gyvavo Vakarų Europoje, nes materialinės bei ideologinės aplinkybės užtikrino privilegijuotų sluoksnių dominavimą (vis kitomis formomis) prasčiokiškai, žemai arba „mechaniškai" bendruomenei.

Taigi labai ilgai, remiantis antikinės retorikos palikimu, kuris ir pats patyrė reikšmingų variacijų, buvo išlaikomos personažų, veiksmų, „stilių" skirtys, kita vertus – paliekamas neaiškus santykis tarp moralinių savybių ir socialinės politinės padėties. Paimkime aiškiausią ir žinomiausią šio permanentiškumo ir sąveikos pavyzdį. „Vergilijaus ratas" Romos imperijos pabaigoje hierarchiškai organizuoja ir supriešina tris „stilius" arba išraiškos būdus: paprastą, arba žemąjį (*humilis*), kuris atitinka pastoralės žanrą (jo simbolis – *Bukolikos*); vidutinį, arba nuosaikųjį, stilių, būdingą didaktiniam žanrui bei tam, ką galėtume pavadinti romanine kūryba (jos simbolis – *Georgikos*); taip pat prakilnųjį (*nobilis*), arba kitaip dar vadinamą pakilųjį, aukštąjį stilių, skirtą tik epui, tragedijai, aukštiesiems istoriniams žanrams (jo simbolis – *Eneida*). Iš tiesų „stiliaus lygmenų segregacija" (*Stiltrennung*) – pamatinė Ericho Auerbacho refleksijos sąvoka – buvo visuotinai priimta po Aristotelio (ir *a fortiori* po Platono; abu šie filosofai dėl to visiškai sutarė), nors ypatingai svarbi ji tapo klasicizmo epochoje. Normatyvinių teorijų raidoje romanui, regis, vietos neskirta, ji tik iškėlė ir suformavo – o tai gana svarbu – jo stiprėjimui palankias sąlygas, privalomas temas, palankias arba nepalankias būsimoms romanistų varžyboms, vadinasi, ir tam tikras šį žanrą apibūdinančias ypatybes.

Romano atsiradimas pagal Aristotelio teoriją ir priešingai jai

Vadinasi, kalbame apie formą, pagal kurią nulietas naujas tvarinys. Tikriau, formos įvaizdis nepakankamas, nes romanas tam tikra prasme jau egzistuoja (nors ir nėra pripažįstamas) antikinėse teorijose, tik ne kaip paslėptas arba latentinis darinys, o kaip nesusumuojama sąvokų, schemų ir taisyklių visuma, dėl kurių ir prieš kurias vieną kartą iškils romano *klausimas* – per vargus, problemiškai, neišvengiamai, kai susiklostys palankios sąlygos jam atsirasti, išsirutulioti ir būti suvoktam kaip žanrui. Čia reikėtų atskirti romano istoriją nuo jo mito, t.y. grynai ideologinės romano *a posteriori* pateikiamos savo paties bei savo ištakų reprezentacijos. „Pagaliau" pripažintas romanas iš tiesų visai neatrodo neabejotinas, neginčijamas faktas, jis nėra visa apimantis, atvirai ir netikėtai pasirodantis reiškinys. Taip pat – ir pirmiausia – jį apibrėžia virtinė kamantinėjančių ir provokuojančių *klausimų*, kuriuos kelia modernusis europietiškas romanas, – romanas, kuris suvokia ir gina savo praeitį, formavimosi laikotarpį – viduramžius, vėliau kritikos amžių – klasicizmo epochą plačiąja prasme, iki pat proklamuoto ir triumfuojančio brandos laikotarpio ir oficialaus pripažinimo XIX amžiuje. Būtent modernusis romanas, pamažu formavęsis pradedant Cervantesu, Defoe ir baigiant Goethe, Stendhaliu bei Balzacu, pats kurdamas savo teoriją ir vis stiprėdamas, įtvirtina pozityvią šio termino prasmę, savo praeitį, užuomazgas (ir tai, kas buvo neigiama), kovas už pripažinimą; nerimsta ir tuo pat metu nepaprastomis sąlygomis (revoliucijų ir nacionalinių judėjimų Europoje amžiuje) šlovę jam atneša specifinės formos („realizmas"), tačiau nieko nelaukdamas romanas ima transformuotis, kelia diskusijas ir viešpatauja grožinėje literatūroje, pasirodžius Flaubert'o, Dostojevskio, Prousto, Kafkos, Faulknerio, Musilio, Joyce'o, Céline'o kūriniams... ir visiems kitiems, kuriuos tokiame neišsamiame sąraše neleistinai „užmirštama" paminėti. Toks yra romano nuotykių romanas, kurį galime perskaityti kaip vieno asmens istoriją – vienas atvirai aprašytas ir papasakotas gyvenimas – apie jo protėvius ir religiją, apie jo brandą, meilę, pyktį, apie jo keistenybes bei ypatybes, poelgius, laisvalaikį, siekius, apie jo šeimą, sąjungininkus, priešus, jo valdas,

keliones, stilių ir ritmą, apie pripažintus arba slaptus potroškius, metamorfozes, darbus, idėjas ir kasdienybę, apie nuopuolius ir šlovės valandas. Tokia yra romano tiesa. Romano tiesa – jo mitologija. Romano tiesa – jo priemonės. Romanas – tarsi iš pradžių kiek neryžtingas darinys be aiškios kilmės, kuris, būdamas veiklus ir atkaklus, kaip tikras prasimušėlis, vieną kartą pasiskelbia karaliumi arba gubernatoriumi, kaip Sančas Pansa arba Robinzonas savo saloje, kaip Balzacas savo *Žmogiškojoje komedijoje* (*Commédie humaine*) – ir neįmanoma suprasti, ar jis meluoja, ar klysta, ar ramiai dėsto impozantišką ir prieštaringą tiesą apie save.

Taigi prieš ir po istorinio posūkio Europoje centriniu atskaitos tašku buvo pusiau mitinė, pusiau reali epifanija, *pateikianti* romano klausimą kaip *žodžio* ir *įvykio-romano* jungtį. Šis „klausimas", be kita ko, labai greitai tapo, kaip rodo kelios aukščiau paminėtos autorių pavardės, fundamentaliai *tarptautiniu*, daugiakalbiu reiškiniu, plintančiu už regiono, tautos ir Vakarų Europos ribų, sparčiai, pačių romanų liudijimu, peržengiančiu klasių, rasių ir kultūrų barjerus, todėl žodis yra ir svarbus, ir kartu antraeilis. Romanas – tai kylantis naujasis Babelio bokštas: iš daugybės jį apibūdinančių terminų – skirtingose kalbose ir kiekvienos kalbos viduje – nesitikima daugiau, negu jie gali duoti: apskritai vos keletą nežymių nuorodų; todėl grįšime prie paties statinio, kuris, beje, irgi susideda (tik) iš žodžių. Tačiau šie žodžiai – tuo šis „ne žanras" ir originalus, kai įsitvirtina tarp kitų žanrų kaip „realistinis", – pretenduoja ne vien į reprezentacijos arba ekvivalentiškumo santykį su daiktais, bet ir siekia tapti grynu užrašu, betarpišku, imanentišku pasauliui ir net už jį pranašesniu, nes žodžiai geba atskleisti paslėptąją struktūrą. Tie teiginiai, kuriuos aptinkame Balzaco arba kai kurių jo sekėjų raštuose, neatsirado be tam tikro, kartais naivaus, kartais sąmoningo gudravimo. Juos, be kita ko, veikiai paneigė kitos romano formos, kurios buvo kultivuojamos netgi „realistinio" romano stiprybės metais – prisiminkime stilizuotą, irealistinį, satyrinį, onirinį jo pavidalus. Nesvarbu. Klasikinių poetikų pozicija visiškai atmesta, nes romano triumfo amžiuje linkstama šį žanrą teoriškai laikyti pranašesniu už visus kitus žanrus; jo akivaizdoje jie visiškai netenka savo vertės (vien romanui pripažįstamas nekonvencionalus natūralumas) ir galiausiai ištirpsta jo meninio tobulumo

prislėgti. Romanas, būdamas šiapus ir anapus mimezės, yra itin antiaristoteliškas žanras ir aristoteliškas antižanras *par excellence*, nors – ir kaip tik todėl, kad – būtent Aristotelis su puikia teorine anticipacija tam tikra prasme iš anksto jam paskyrė teisėtai priklausančią pirmąją vietą didžiųjų žanrų eilėje. Štai kokį likimą susikūrė romanas – bent jau dabar taip atrodo. Grįžtant prie Marthe'o Robert'o apibrėžimo ir suteikiant jam kiek kitokią prasmę, galima sakyti, kad romanas yra sūnus palaidūnas arba ambicingas pavainikis. Šis pamestinukas, pats save sukūręs iš savo patirties, nuo pat neįtikėtino gimimo yra prieš savo valią paženklintas paradoksalia teorine Aristotelio tėvystės žyme.

II.
Mitas, epas, romanas

1. Antikos romanas?

Romanas, tas būsimasis epo įpėdinis, numanomas ir aprašytas jo palikuonis, antikos pasaulyje atrodė vargingas kitų žanrų giminaitis be įteisintos, legalios būties. Ar jis buvo bevardis ir neegzistavo? Ar atvirkščiai, jo būtis buvo daugialypė ir išskaidyta, kaip mano Grimalis[1], kuris atpažino romano bruožus visuose kituose žanruose dar gerokai prieš atsirandant vadinamajam „graikų romanui". Romaną jis įžvelgia „visur": ne tik aleksandrinės poezijos tematikoje, bet ir daug ankstyvesnėje *Odisėjoje*, „pirmajame nuotykių romane"; istoriko Herodoto darbuose – „daugybės romaninių novelių" rinkinyje; „komedijose nuo Menandro iki Terencijaus ir Euripido bei jo sekėjų tragedijos užkulisiuose"; apskritai – „gražiose mitologinėse istorijose", ir galiausiai romano apmatus jis jau randa „visose mito stadijose". Logiška pozicija: jei antikos romanas arba bent romaninė tematika prasideda nuo Euripido ar net nuo Homero, tai jo šaknys turėtų siekti dar tolimesnius laikus – seniausius mitus, kuriais rėmėsi šių autorių tragiškosios ir epinės poemos. Vadinasi, tarp žanrų vyko mainai. „Jei visi klasikinės Graikijos literatūriniai žanrai turėjo romano priemaišų, tai ir pats ‚graikų romanas' savo ruožtu iš jų visų perėmė po jiems būdingą elementą." Anot Grimalio, romaniškumas

[1] *Graikų ir romėnų romanai* (*Romans grecs et latins*), „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1958.

antikinėje Graikijoje toli gražu nesutampa su romanu. Į romaniškumo sampratą įeina nepaprasti atsitikimai, tolimos kelionės, apvilta meilė, pagrobimai, atpažinimai, nesusipratimai, kvapą gniaužiančios peripetijos, kurių apstu *Etiopiniuose pasakojimuose*[2], *Chairėjuje ir Kalirojėje*[3] arba *Leukipėje ir Klitofonte*[4]. Visus šiuos kūrinius sieja pagrindinė tema – viską persmelkianti meilė, kuri įkvepia gyvybės ir pasakai apie Amūrą ir Psichę Apulėjaus *Metamorfozėse* (*Aukso asilas*), ir Longo pastoralei *Dafnis ir Chlojė*.

Jei tikėsime Grimaliu, nėra teisinga teigti, kad graikų romanas atsirado kartu su jam įtaką dariusia antrąja sofistika I m. e. amžiuje. Visiškai tikėtina, kad romanai pasirodė dar dviem amžiais anksčiau, – kilo iš „didžiosios graikų istorikų prozos paveiktų liaudies pasakotojų tradicijos", kurią toliau tęsė senovės romėnų nuotykiniai bei papročių (tiesa, pastarieji labai negausūs: vienas Apulėjaus kūrinys ir Petronijaus *Satyrikonas*) ir graikų nuotykių romanai, o vėliau, laikinai nutrūkusi, ji galutinai įtvirtina romaną viduramžių epochoje. Ankstyvasis romanas netvarus, o romaniškumas amžinas: epo ir kitų, formaliais apribojimais suvaržytų, žanrų atžvilgiu romanas atlieka „išlaisvintojo" funkciją. Pasak Grimalio, romanas „iš esmės tėra pats gyvenimas, pateiktas kaip siekis sulaikyti ir užfiksuoti neapčiuopiamą jo tėkmę". Teoretikai galėtų prieštarauti tokiai nekritiškai formuluotei, tačiau argi brandos laikotarpiu romanas „realistų" lūpomis nesiskelbė prilygstąs pačiam gyvenimui? Ar iškiliausi romanistai arba kritikai patys neteigė, kad romanas net gali pasiūlyti modernias tų mitų, kuriuos Grimalis įžvelgė esant antikiniame romane, versijas? Gana nelengva susieti teiginį, kad romanas „iš esmės" tėra menu „fiksuoto gyvenimo" akimirka, su įsitikinimu, kad romanas gali sugrąžinti arba atgaivinti seniausius žmonijos mitus – nebent šie mitai būtų betarpiška ir „natūrali" to paties „gyvenimo" išraiška!

Kad ir kaip ten būtų, daugiau istoriniu požiūriu iškyla mums nepaprastai svarbus klausimas, kokią vietą iš tikrųjų polimorfiškasis ir fluidiškasis romanas gali užimti tarp kitų, pripažintų žanrų, pirmiausia turint galvoje kanoniškąjį epą, taip pat ir mitus, kurie yra ankstY-

[2] Heliodoro „romanas".

[3] Charitono „romanas".

[4] Achilo Tacijaus „romanas".

voji, kitaip sakant, pirmykštė visų žmonijos pasakojimų forma. Ar egzistuoja permanentiškasis pasakojimas anapus formų, kurias jis įgyja istorijos raidoje, kaip spėjo kai kurie šiandieniniai ir vakarykščiai teoretikai? Ar, atvirkščiai, reikia ir įmanoma išryškinti struktūrinius mito, epo ir romano skirtumus?

2. Nuo mito prie romano

Mitas

Šiuo metu etnologai ir lyginamosios mitologijos, religijotyros bei literatūros specialistai, kitaip nei Grimalis, bet jam neprieštaraudami, kalba apie mito universalumą. Žinoma, jie visai netvirtina, kad jau tuo metu romanai gyvavo, bet konstatuoja: kad ir kiek leistumės į žmonijos praeitį, aptiktume pasakojimą (mitą) ir kad visur jo formos ir principai yra panašūs. Ar tai reiškia, kad epo literatūrinė forma artima mito kalbėjimui, kurį ji turėtų perimti, o romanas – paskesnė epinės poemos atžala, kuriai, žinoma, skirtas šlovingas likimas, tik ji gyvuoja taip neilgai (kelis šimtmečius!), palyginus su ilgu mito amžiumi, kad galbūt dar neatsiskleidė? Su tokiu požiūriu galima iš dalies ginčytis. Ar antikos tyrinėtojo „panromanizmą" verta keisti daugiau etnologiniu „panmitiškumu"? Taip, jeigu tai leistų į pasakojimo problematiką įtraukti ir rašto neturinčias tautas bei neeuropietiškas civilizacijas. Dar kartą taip, jeigu išskirtiniais atvejais būtų galima stebėti, kaip kai kurie mitai transformuojasi į epus arba net į romanus, tačiau kad tai neįpareigotų šventai laikytis griežtos diachroninės sekos: mitas – epopėja – romanas. Ne, jeigu toks požiūris pradangins romaną tarp kitų pasakojimų panaikindamas skirtumus tarp žodinės tradicijos perduodamų mitų ir tokių literatūrinių (rašytinių) formų, kaip epai ir romanai. Jų socialinė ir kultūrinė funkcija toli gražu nėra tapati.

Dažniausiai pradžios mitas[5] – pasakojimas apie pasaulio sukūrimą – byloja apie „žmonių atsiradimą, ypatingus jų ryšius su tam tikromis gyvūnų rūšimis ir apskritai su gamta, apie bendruomenę

[5] Žr. Mircea Eliade, *Mito aspektai (Aspects du mythe)*, Gallimard, 1963.

sudarančių elementų formavimąsi ir diferenciaciją, apie įvairių pobūdžių nelygybės atsiradimą, apie mirties, ligų kilmę ir santykių su antgamtiškuoju pasauliu nustatymą". Jis kreipia į pirmapradį laiką, „kuriuo, kaip dabartinių laikų matrica, nuolatos remiamasi"[6]. Stebuklingiems atsitikimams, kurių gausu mituose, nereikalingas joks mitizuotas tikėjimas. Visų bendruomenės narių pripažįstamą, anonimišką, aiškios kilmės neturintį mitą besąlygiškai palaiko ir tie, kurie jį ir perduoda, ir tie, kurie perima. Mitas yra tiesa – toks, bent jį pasakojančios visuomenės manymu, yra mito apibrėžimas. Mitą perduodanti ir pasakojanti, jį išgyvenanti bendruomenė suvokia jį kaip tokį – be jokių dviprasmybių ir abejonių. Tačiau pašaliniam stebėtojui tas pat mitas atrodo visiškas prasimanymas. Mite dera abi savybės: vieniems jis – „romanas", išgalvotas pasakojimas, kitiems – „istorija", tikras nutikimas. Šių dviejų požiūrių neįmanoma suderinti. Visiška priešingybė yra modernusis romanas, kuriam, kaip rodo begalė jo variantų, būdinga niekada neapsiriboti viena iš tų dviejų sąvokų, o dažniausiai dar ir kruopščiai puoselėti dviprasmybę, kuria pagrįsta fikcija ir tikrovė, pramanas ir tiesa, tariami ir įrodyti dalykai.

Mito transformacija

Kuo skiriasi mitinis ir nemitinis pasakojimas? Georges'as Dumézilis[7], tyrinėdamas indoeuropiečių nuo Indijos iki Islandijos mitologiją, pateikė ne vieną tokios rūšies palyginimą, pavyzdžiui: vieną romėnų iniciacijos ir kario paaukštinimo mitą palygino su Tito Livijaus pasakojimu apie Horacijų. Dar tiksliau jis įstengė sugretinti vieną islandų mitą, XII amžiaus islandų erudito Snorrio Sturlusono, kuris rėmėsi patikimais šaltiniais, atkurtą *Inglingo sagoje,* ir istoriją apie karalių Hadingą, paminėtą Danijos istorijoje *Gesta Danorum,* kurią parašė Saksas Gramatikas[8]. Daug nesileisdami į detales, kurias pateikė savo veikale Dumézilis, pažymėsime, kad tą pačią struktūrą Snorris pateikė „religiniu" požiūriu (dievų Niordro ir Freiro pora), o Saksas –

[6] *Encyclopaedia Universalis,* sk. „Mythe".

[7] *Nuo mito iki romano (Du mythe au roman),* P.U.F., 1970.

[8] XII amžiaus danų istorikas.

iš „literatūrinės" perspektyvos (saga apie Danijos karalių Hadingą). Dumézilio teigimu, „*psichologinę*, grynai *asmeninę* intrigą pakeičia socialinės vertės pasakojimas, kur asmeniniai įvykiai ir permainos, patirtos Niordro, tėra kolektyvinių įvykių ir permainų padarinys". Kitaip sakant, kas Snorrio atkurtame mite yra dviejų tipų („geidulingojo" Vano *tipo* ir „energingojo bei karingojo" Anso *tipo*) konfliktas, Sakso veikale tampa „*geismų* Hartgrapos ir Hadingo *sielose* konfliktu, o ne [...] dviejų būtybių *klasių papročių* konfliktu". Dumézilis *Hadingo sagą* lygina su romanu arba su suromanintu mitu. Kaip galime numanyti, čia supriešinami ne du visiškai skirtingi (meninės raiškos) būdai, ne du nustatyti žanrai. Tiesiog romanas suvokiamas kaip interiorizacija, individualus psichologinis įsisąmoninimas tų dalykų, kuriuos mitas pateikia kaip išoriškus veikėjams, kolektyviai prisiimtus ir priklausančius kultūros struktūrai, apibūdinančiai konkrečią bendruomenę.

Apie identišką, bet atvirkščią procesą ne taip ramiai kalba Claude'as Lévi-Straussas knygoje *Mitologikos*[9]. Mitas (turimas galvoje tukunų genties indėnų Cimidyuė mitas) virsta savo variantų seka – taip, mokslininko pastebėjimu, mitinis pasakojimas evoliucionuoja, bet kartu ir silpsta, nes „opozicinės struktūros užleidžia vietą reduplikacijos struktūroms", t.y. jis palaipsniui išsigimsta į daugybę variantų. Savo padariniais identiškas procesas, pasak jo tolimesnio komentaro, yra save nuolat atkartojančių šiuolaikinių laikraštinių romanų banalėjimas. Galima būtų manyti, kad tai tiesiog dvejopų pasakojimų likimo sugretinimas, nors juos skiria daug kas: jūros, amžiai, pasakojimo priemonės. Vis dėlto kalbama ne vien apie tai. „Juk romanas, – melancholiškai svarsto Lévi-Straussas, – visuomet buvo toks."

> Praeitis, gyvenimas, sapnas neša padrikus vaizdus ir pavidalus, kurie persekioja rašytoją, kai atsitiktinumas ar kokia kita būtinybė, paneigianti tąją, kuri kitados gebėjo juos kurti ir išdėstyti derama tvarka, išsaugo arba vėl juose atranda mito kontūrus. Tačiau romano autorius bejėgiškai blaškosi tarp šių plūduriuojančių kūnų, kuriuos ledą aižantis istorijos karštis atskelia nuo didžiojo aisbergo. Jis renka tas atplaišas ir naujai panaudoja, miglotai nujausdamas, kad šios buvo kito statinio dalis ir kad jų pasitaikys vis rečiau, kuo tolyn jį neš srautas, priešingas tam, kuris laikė jas sutelkęs.[10]

[9] *Mythologiques III, L'origine des manières de table*, Plon, 1968.
[10] Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*

Anot mitą ginančio etnografo, nuopuolio mitas apibūdina romaną, puolusį mitą:

> Romano intrigos nuopuolis, pirma palietęs jos plėtotę, o neseniai užgriebęs ir platesnius vandenis – juk po nuopuolio *intrigoje* regime *intrigos* nuopuolį – patvirtina, kad, atsižvelgiant į jo istorinę reikšmę literatūros žanrų evoliucijai, romanas neišvengiamai turėjo pasakoti istoriją su bloga pabaiga ir pats, kaip žanras, artėti prie tokios baigties. Abiem atvejais romano herojus yra pats romanas. Jis pasakoja savo paties istoriją: ne vien, kad atsirado iš senkančio mito, bet ir kad nusmuko iki alinančio struktūros vaikymosi, likdamas šiapus tapsmo, kurį seka pridurmui, nevaliodamas nei viduje, nei išorėje atrasti senojo gyvybingumo paslapties, išskyrus galbūt keletą užuoglaudų, kur mitinė kūryba tebėra stipri – nepaisant romano ir netgi nieko jam nežinant.[11]

Lévi-Straussas apgailestauja dėl mirusios arba merdinčios struktūros (anot jo, išsaugotos tik muzikoje), o kiti dažniausiai įžvelgia perėjimą nuo uždarų, kvazistabilių, organiškai susijusių visuomenių prie atviresnių, evoliucionuojančių, patyrusių skaldančią, bet kartu ir skatinančią vis labiau stiprėjančio individualizmo įtaką. Štai ką Grimalis sako apie antikinio romano atsiradimą:

> Polio žmogų, žmogų tarp žmonių [romanas] pakeičia individualaus likimo žmogumi, kuriam skirta mylėti ir per meilę užtikrinti savo paties išlikimą. Graikų romanas, kaip ir Naujoji komedija bei vėlesnė romėnų elegija, galėjo gimti tik tradicinius suvaržymus švelninančioje visuomenėje, kur vis daugiau vietos užleidžiama individams.[12]

Mitai ir epai

Ankstesnėje Grimalio citatoje, kaip pastebėsime, kalbama ne apie perėjimą nuo mito prie romano, o nuo episkumo (ir tragiškumo) prie romaniškumo. Ar tuo norėta pasakyti, kad šiuo požiūriu mitas ir epas neatskiriami? Žinoma, ne. Mitai atsiranda ir suklesti rašto, pinigų, miestų ir valstybės neturinčioje visuomenėje, kur darbo pasidalijimas vyksta tik pagal lyčių skirtumus. Vėliau jie gali tarpti ir transformuotis

[11] Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*

[12] P. Grimal, *op. cit.*

labiau išsivysčiusioje ir netgi tikrai civilizuotoje visuomenėje, tačiau juos pagimdžiusios socialinės terpės ištakų reikia ieškoti priešistoriniuose laikuose. Užtat epas atsiranda daug sudėtingesnėse socialinėse struktūrose, jau įvykus neolito „revoliucijai", tautose, kurios patobulino žemdirbystės, gyvulininkystės, puodininkystės ir kitas technologijas, ko gero, jau turi miestų ir, be abejonės, itin ištobulintas politinio gyvenimo formas, yra įvaldžiusios raštą. Epas, kuris senovėje buvo suprantamas kaip „herojinis" kūrinys, gali atsirasti tik išsivysčiusioje, turtiškai diferencijuotoje socialinėje sistemoje, kurioje karių ir žynių kastos (daugiau ar mažiau tarpusavyje konkuruodamos) valdo didelę žemdirbių, gyvulių augintojų, amatininkų – tai yra „liaudies žmonių" – masę. Atpažinome garsiąją indoeuropietiško trifunkcionalumo schemą, kurios ideologiją, remdamasis labai gausiais paliudijimais, atkūrė Dumézilis[13] ir kurios pėdsakų dar aptinkama ir įpusėjus viduramžiams Europoje. Palyginus su mitu, epas labai nesenas. Juk pats seniausias žinomas *Gilgamešo* (šumerų) epas datuojamas „tik" II tūkstantmečiu prieš Kristų, o dar jaunesnis *Mahabharata* (Indija) sukurtas, be abejonės, jau krikščioniškosios eros metais. Akivaizdu, kad juose, kaip ir graikų epuose, panaudota labai daug mito medžiagos, tačiau jų ištakos ir pagrindas yra „patriarchališkoji" hierarchizuota visuomenė, kur mokyti „specialistai" (pranašai arba žyniai) įpareigojami šlovinti karalius ir karių kastos atstovus eiliuotomis arba neeiliuotomis giesmėmis-pasakojimais – herojinėmis pasakomis, herojiniais giminės, nacionaliniais ir netgi romaniniais epais. Amžiams bėgant šie kūriniai iš tiesų paplito daugybe variantų, nuolatos buvo perdirbinėjami. Todėl kai kurias šių versijų, liaudiškąsias arba literatūrines, galime pavadinti romanais. Reikia ypač apdairiai rinktis žodžius ir stengtis neužsidaryti kategorijose *a priori*.

Tačiau ilgą laiką kritika, mėgindama atskirti epą nuo romano, remdavosi daugiausia – arba vien tik – Homero epais, kurie daug amžių vieninteliai žinoti (ir vertinti), ir lygino juos su gerokai naujesniais Europos romanais. Tik iš dalies buvo atsižvelgta į viduramžių laikotarpį „po" herojinio epo, kai atsiranda „romano" pavadinimas ir juo imta vadinti kūrinius, daugelį temų iš tiesų perėmusius iš epo.

[13] *Mitas ir epas (Mythe et Epopée)*, Gallimard, 1968. Taip pat apie Homerą žr. Charles Autran, *Homeras ir religinės graikų epo ištakos (Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque)*, Denoël, 1943.

3. Epas ir romanas

Žodis „romanas"

Dabar pagrįstai dėmesys gali nukrypti į etimologiją. Ką reiškia žodis *romanas*? „Romanz", vėliau „rom[m]ant", kaip nurodo Blocho ir Wartburgo[14] etimologinis žodynas, yra kilęs iš viduriniosios lotynų kalbos prieveiksmio *romanice*, reiškiančio „romėniškai", tai yra „lotyniškai". Žodis *Romania*, iš kurio ir kilo *romanice*, nuo Konstantino epochos ėmė reikšti romėnų užkariautų žemių visumą, *orbis romanus*, kaip teigia Curtius savo veikale *Europos literatūra ir lotyniškieji viduramžiai*[15]. IX amžiaus išvakarėse minėtoje *romania* žodžiai *lingua romana* ima reikšti vulgariąją lotynų kalbą kaip priešingybę rašytinei, mokslinei lotynų kalbai *lingua latina* bei vokiečių kalbos prosenelei *lingua barbara*. *Lingua romana*, šnektų ir dialektų visuma, davė pradžią įvairioms vadinamosioms „romanų" kalboms.

XII amžiuje žodžio *roman* reikšmė pakinta: greta pasakos, istorijos arba novelės šiuo terminu vadinami pasakojimai liaudies šnekamąja kalba, išversti arba perkurti iš lotyniškųjų tekstų arba, ir vis dažniau, tiesiog prancūzų kalba parašyti pasakojimai. Pastarieji buvo eiliuoti (aštuoniaskiemenės deklamuojamos eilutės), o vėliau proziniai. XIV amžiuje šiuo terminu vadinama išskirtinai kurtuazinė literatūra, t.y. (eiliuoti) nuotykių romanai, o XV amžiuje – riterių romanai (proza). Dabartinė žodžio reikšmė nusistovi XVII amžiuje. Nuo tada jam dažnai būdavo suteikiamas menkinantis atspalvis, ypač nuo XVIII amžiaus, kai žodis *roman* reiškė „prasimanymus", „tuščius išgalvojimus", „melagystes".

Analogiška reikšme prancūziškajam *roman* vartojami italų, vokiečių ir rusų kalbų žodžiai *romanzo, Roman, POMAH*. Ispanų kalba išlaikė *novela*, o *romancero* konkuruoja su žodžiu *romance*, tik pastaruoju dažniau apibūdinamos istorijos, kuriose daugiau išmonės, o pirmuoju – „realistinis pasakojimas", tačiau griežtos ribos tarp jų nėra.

[14] U. Bloch ir W. von Wartburg, *Etimologinis prancūzų kalbos žodynas (Dictionnaire etymologique de la langue frančaise)*, P.U.F., 1932 (perleista).

[15] *Littérature européenne et Moyen Age Latin*, P.U.F., 1956, sk. 1 ir 5.

Kaip ir *roman*, žodis *romancier* pirmiau nei „pasakoti prancūziškai" reiškė „versti iš lotynų į prancūzų kalbą" (XIII amžiaus pradžia). Be abejonės, romanas kaip tuo metu nauja pasakojimo forma skiriasi nuo herojinės poemos ar nuo *lė* ir *fablio*, tačiau viduramžių literatūros specialistai pripažįsta negalį pateikti jo aiškios, tikslios ir galutinės definicijos.

Nuo herojinio epo iki romano

Taigi prieiname prie reikalo. Pirmieji romano daigai, kaip rašo P. Zumthoras[16], „prasikalė, regis, susiliejus dviem tradicijoms – herojinio epo ir ankstesnei istoriografinei tradicijai, iš pradžių grynai mokyklinei, tačiau atsigavusiai po ‚XII amžiaus Renesanso'". (Pažymėtina, kad ši hipotezė yra labai artima Grimalio prielaidai apie graikų romano atsiradimą.) Viduramžių romanas atliepė kitokių, nebe herojinio epo, klausytojų poreikius: jo auditorija buvo „siauresnė, o galbūt homogeniškesnė ir griežčiau apibrėžta". Zumthoras toliau plėtoja mintį:

> Beveik ištisą amžių, 1170–1250 metais, herojinis epas koegzistavo su „romanu", skyrėsi tik (beje, vis mažiau) jų socialinė funkcija. Romanu būdavo pasakojamas asmeniškas nutikimas, epu apdainuojama kolektyvinė akcija: vienur kalbama apie tai, kas atsitinka kokiam nors žmogui (sudėtingas, daugelio veiksnių sukeltas įvykis), kitur – priimamas tam tikras sprendimas, nulemiamas pasaulio likimas. Epe – atskleidžiama ir reali, ir fiktyvi visuomenė, romane – vieno žmogaus likimas: naratyvinį diskursą determinuoja sunkiai palyginamos ideologijos.[17]

Epo tiesa grindžiama kolektyvine atmintimi, kurią ji patvirtina, o romane tiesos siekiama vien fikcijos koherentiškumu.

> Epas sudarytas iš formulių sankaupų, kurios išdėstytos taip, kad plėtotų vieną temą, o romane iškeliama viena tema, kuri plėtojama taip, tarytum būtų remiamasi tik viena generatyvine formule. Todėl skiriasi semantinis ir, taip sakant, emocinis ritmas: santykinai lėtas epinis ir dažniausiai greitas, judrus romano pasakojimas; grynos, beveik nepaliekančios „realumo įspūdžio" epo eilutės ir, tarsi kai kurių iliustruotų manuskriptų paraštės arba įrėminimai, „tikrovės detalėmis" gausiai

[16] *Esė apie viduramžių poetiką (Essais de poétique médiévale)*, Seuil, 1972.
[17] *Op. cit.*

ornamentuotas romanas, vaizduojantis kunkuliuojantį, gyvą, kontrastingą pasaulį – sceninę dekoraciją, kur mums atskleidžiamas vieno išrinktojo, o ne didvyrio, kaip herojiniame epe, likimas.[18]

Taigi lyginamoji viduramžių epo ir romano analizė patvirtina ir tam tikrais atžvilgiais patikslina bendrąją epo ir romano opoziciją, kurią graikų pavyzdžiu galėtume taikyti vėlesniam romano likimui. Anot Bachtino[19], apskritai romaną nuo epo ir visų kitų žanrų skiria trys fundamentalios ypatybės: 1) daugiamatis stilius, kurį lemia romano teksto daugiakalbiškumas; 2) erdvės ir laiko koordinatės – radikaliõs novatoriško individualumo transformacijos objektai; 3) literatūrinio vaizdavimo būdas, kuriuo į pirmą vietą iškeliamas maksimalus kontaktas su nebaigtine dabartimi (arba gyvenamuoju metu). Šias romano ypatybes lėmė Europos visuomenės istoriją paveikusi transformacija: perėjimas iš uždaro, pusiau patriarchalinio, nepralaidaus pasaulio prie naujų tarpnacionalinių ir tarplingvistinių santykių: įvairiopos kalbos, kultūros, epochos tampa europiečio egzistenciją ir mąstymą determinuojančiu veiksniu.

Nors epas, priešingai negu niekingasis romanas, tradiciškai vertintas kaip vienintelis vertas teoretizavimo bei kanonizavimo; nors žinomiausi romano gynėjai (dar iki Hegelio) nuo Huet iki Fieldingo teigia šį žanrą kilus iš epo, tačiau Bachtinas, visą gyvenimą jautęs stalinizmo suvaržymus, kalba apie gyvą nuolat atsinaujinančio romano – paties laisviausio žanro – įvairovę. Tremtyje Bachtinui romanas buvo tarsi vėliava ir atstojo tėvynę, kurios jis neteko. Taip, iš tiesų, kova dėl romano tam tikrais istorijos momentais prilygdavo kovai už laisvę.

4. *Don Kichotas* – pirmasis modernus „romanas"

Dar vienas žmogus, tik kitoje Europos dalyje, auštant klasicizmo amžiui (1605–1616) atkakliai neigė žanrinius suvaržymus. Tik jis

[18] *Op. cit.*
[19] M. Bakhtine, *op. cit.*

buvo... romano personažas. Prieš vyriausybinius cenzorius ir visą sveiko proto koaliciją, entuziastingai užsimojęs perkelti romaną į tikrovę ir savo žygdarbiais iliustruoti epus, kuriais seka, pakyla sumanusis Cervanteso idalgas – garsusis Don Kichotas Lamančietis.

Romanų „karštligė"

Sulaukęs beveik penkiasdešimties, Don Kichotas leidžiasi į kelionę[20], norėdamas į tikrovę perkelti tai, ką išgyveno skaitydamas riterių romanus. Jis šlovina ir stengiasi mėgdžioti savo pasirinktus herojus (Tirantą Baltąjį, Palmeriną, Rolandą, o ypač Galijos Amadį). Tačiau tikrovė priešinasi jo svajonėms, ir ant Don Kichoto galvos pilasi smūgiai, užgaulios patyčios, persekioja įvairiausios nemalonės, bet jis, iš tiesų stoiškai kęsdamas ir žavingai atsikirsdamas, viską ištveria, nesitraukia. Jo tikėjimas riteryste, – nors ir nepavyksta nugalėti vėjo malūnų, – susvyruoja tik pačioje pabaigoje. Grįžęs namo, Don Kichotas miršta jau praradęs iliuzijas ir visiškai išsekęs: jis nuleidžia rankas ir atsisako ketinimų sulieti – nepaisant to, kas akivaizdu – ekstravagantiškus svaičiojimus apie riterystę su proziška to meto realybe. Jo kraštiečiai bei nuolatiniai oponentai, – negailestingi ir blaiviai jo pamišimą smerkiantys barzdaskutys su klebonu – gali džiaugtis: jie sutramdė pašėlusį, ištvirkėlišką piktnaudžiavimą romanu, nusižengiantį padorumui ir prieštaraujantį tikrovei. Barzdaskutys su klebonu mano, kad jų pastangos ne veltui, viskas laimingai grįžta į savo vėžes, ir romanas pasibaigia „oficialiu" romaniškumo pralaimėjimu.

Tačiau negalima pamiršti, kad Cervanteso kūrinys kupinas sakytinių pasakojimų bei rankraščių ištraukų, kurių tekstinis audinys visai kitoks. Tie ilgi, painūs, patetiški, neįtikimiausių sutapimų kupini įterptiniai pasakojimai – tarsi atvirkščias Don Kichoto ir Sančo nusivylimų atspindys; jie sugrąžina herojinių ir meilės romanų žavesį, vertybes – karštą meilę, amžiną ištikimybę, antžmogišką grožį, nepakeliamą skausmą, dangiškus jausmus, keisčiausius nuotykius, baisius nusivylimus, netikėtas atomazgas, dvikovas, persirengimus, pagrobimus,

[20] Miguel de Cervantes, *Šaunusis idalgas Don Kichotas iš Lamančos (L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche)*, „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1949.

apsirikimus, atpažinimus ir t.t., kurie nuolatos parodijuojami Riterio nesėkmių vaizdais. Tokiu būdu Cervantesas šalia komiškojo išgauna didingą, hierarchiškai tarsi aukštesnį registrą, ir mes imame suprasti, kad kūrinio įtikinamumas tiek pat – ir netgi labiau – priklauso nuo žanro, prie kurio kodų mes pripratome, arba nuo „stiliaus lygmens", kiek ir nuo anapus literatūros esančio referento („realybės"), kuris romano istorijoms, regis, nėra svarbus.

Romano aistros

O kaip suprasti ir interpretuoti Don Kichoto „pamišimą"? Tai, kas jo elgesyje yra peiktina, laikoma kvailumu, pajuokos vertu skonio ir gebėjimo sveikai mąstyti trūkumu arba netgi tikru pamišimu, kitų gali būti vertinama kaip prakilnumo ir išskirtinumo ženklas, nekritikuotino ir nejuokingo socialinio, moralinio, asmeninio pranašumo įrodymas? Tuo labiau kad aplink Don Kichotą visi – barzdaskutys, klebonas, taip pat ir smuklininkas, ir Maritornė, mergina iš užeigos, ir Sančas – yra apimti tos pačios aistros romanuose pasakojamoms istorijoms. Argi klebonas ir barzdaskutys, sveiko proto šalininkai ir dorybių vertintojai, nėra iš tikrųjų lėkšti provincijos šviesuoliai, pilki, riboti, tironiški moralistai, abejingi kilnaus riterio klajūno didybei? Kita vertus, argi klebonas, griežtas donkichotiškųjų sapalionių kritikas, ir pats nėra aistringas riterių romanų skaitytojas, – tų pačių romanų, kurie audrino Don Kichoto protą? Pirmosios dalies pradžioje, ruošdamasis ant laužo deginti knygas, klebonas labai stengiasi neatiduoti liepsnoms visų romanų: kai kurie nusipelnė išlikti, nes turi literatūrinę vertę. Yra gerų, nuostabių riterių romanų. Taigi nereikėtų jų visų be išimties smerkti, pasitelkus bejausmį sveiką protą arba šiaip neapykantą romanams. Čia klebono ir barzdaskučio nuomonė, atrodo, netgi sutampa su autoriaus. Tai kuo tada tikėti? Išminčiais ar bepročiais? Juokingu ir išdidžiu riteriu, kuris kliedi, ar Sanču Pansa – bailiu ir atsargiu jo tarnu, nepataisomu plepiu, niekuomet neieškančiu žodžio kišenėje, bet kupinu tikro žmogiškumo ir meilės savo šeimininkui? O gal kilmingaisiais, atvirai besityčiojančiais iš riterio, didžiūnais ir turtingomis aukštuomenės damomis, humanistų arba kurtuazinės

kultūros mylėtojais, kurių juoką ir pritarimą, regis, provokavo Cervantesas? Ponams mistifikatoriams kaip tik ir stinga Don Kichoto ir Sančo savybių – kilniaširdiškumo ir dvasios polėkio. Kitaip sakant, kiek šiame kūrinyje trūksta patikimos referencijos ir viešpatauja dviprasmybė? Kurgi riba tarp proto ir beprotybės, normos ir patologijos, tarp to, kas priimtina ir nepriimtina, juokinga ir rimta, tarp tikrojo didžiadvasiškumo ir tikros vidutinybės? Kuo vadovautis realybėje? Kokius reikalavimus taikyti grožinei literatūrai? Į ką turi atsižvelgti, ko vengti ir praeities, ir ateities romanas? Šiuo požiūriu niekas kitas nepateikė tokios antiaristoteliškos pamokos kaip *Don Kichotas*.

Naujųjų laikų romano dviprasmiškumas

Jeigu dar pridursime, kad Cervantesas dedasi perkūręs arba nuplagijavęs kito autoriaus kūrinį, tūlo Sido Hamado ben Inhalio, iš kurio vardo galima numanyti, jog pastarasis visai ne krikščionis; kad Don Kichotas savo ruožtu yra (karinis?) pseudonimas ir kad juo pasivadinęs žmogus, Alonsas Kichana, galbūt tėra pirmos kartos bajoras; kad pirmosios dalies herojus atpažįstamas antrojoje, nes per tą laiką, kol pasirodė antroji dalis... esą jau perskaityta apie jo nuotykius; kad Cervantesas jį „numarina", siekdamas išvengti dar vieno apokrifinio tęsinio, labai pakenkusio jo reputacijai; kad paskutinis *Don Kichoto* autoriaus kūrinys yra riterių romanas *Persilio ir Sigismundos kančios,* kurį jis laikė išmone ir stiliumi gražiausiu savo kūriniu, – jeigu visa tai turėsime omeny, teks pripažinti, kad *Don Kichotas* yra labai ironiškas romanas. Jame keliama paties teksto ir pasaulio, realybės ir svajonės ribų problema bei svarstomos rašymo, imitacijos ir išmonės, autoriaus, naratoriaus ir skaitytojo kategorijos. *Don Kichote* esama esminių modernaus romano bruožų.

Don Kichotas, begalės buvusių ir būsimų romanų matrica, atviros paradigmos vertę įgyja todėl, kad tai yra romanas apie romaną. Romano kritika, kurią Cervantesas visada įtraukia į savo kūrinius, skatina problemiškai vertinti bet kokios fikcijos atramos taškus – tiek išaiškintus, tiek nežinomus, – ir naujųjų laikų romaną apibūdina kaip iš esmės kritišką žanrą. *Don Kichotas* laikomas pirmuoju svarbiu

naujųjų laikų romanu. Tačiau jame ne vien pasakojama apie didingo arba juokingai menko herojaus nuotykius, ne vien pašiepiamos kvailos pasenusio, nebemadingo pasakojimų tipo (riterių romanų) keistenybės; tikroji jo tema, kaip primygtinai tvirtina Marthe'as Robert'as, yra pats romanas, kurio svarbą bei galimybes pirmaisiais XVII amžiaus metais ir aptaria *Don Kichotas*. Čia labai aiškiai atsiskleidžia ir romano privalumai, ir jame glūdinčios prieštaros, nors prireiks ne vieno dešimtmečio, kad visi šitai suvoktų. Ir, žinoma, negalime teigti, jog mūsų dienomis šis procesas jau pasibaigęs.

5. Nuo epo iki romano

Neginčijama epinio modelio pirmenybė

Cervantesas ne vien rodo, kaip rašyti romaną. *Don Kichotas* yra gilių apmąstymų vaisius, jų išeities taškas – epinė poema ir įvairios Vakarų tradicijai žinomos jos formos, kurias nagrinėja ir kiti to laikotarpio teoretikai, Aristotelio sekėjai ir aiškintojai; Don Kichotui riterių romanai, kuriuose aprašytus nuotykius jis stengiasi ir pats patirti bei išgarsinti, kelia susižavėjimą ir kartu tampa tikėjimo objektu, nes, nepaisydamas, regis, akivaizdžiai neįmanomų dalykų, naujųjų laikų herojus žino, jog remiasi nepaneigiamu, visapusiškai imituotinu Amadžio, viduramžių herojaus, pavyzdžiu, o žvelgiant giliau – ir dar mažiau kritikuotinais ar abejotinais graikų herojų Achilo ir Odisėjo pavyzdžiais. Nors XVI–XVII amžiaus italų ir prancūzų teoretikai savo garbinamo Aristotelio *Poetiką* stengėsi interpretuoti vis racionaliau ir pasaulietiškiau (beletristinį pasakojimą, priešinamą tiesai ištikimam istoriniam pasakojimui, jie aprūpino griežtais įtikinamumo ir padorumo reikalavimais), Cervanteso herojus – o galbūt ir pats autorius – linkęs tradiciškai perskaityti epinę poemą. Don Kichotas karštai palaiko ne vieną amžių vyravusį lyg ir oficialų teigiamą epo vertinimą, o Homerą laiko absoliučiu žinojimo ir malonaus skaitymo etalonu. Dėl to jis atvirai prisipažįsta tikįs visomis knygomis, o ypač tomis, kurios, palaikydamos herojišką dvasią, regis, visai rimtai kalba apie, anot jo,

kilniausias ir labiausiai puoselėjimo bei pagarbos vertas mūsų svajones ir troškimus. Šis knygų ir joje teigiamų dorybių bei skleidžiamų kerų garbinimas tuo laiku, kai spaudinių be atvangos daugėja, ne tik liejasi per kraštus ir paveržia teisę į tikėjimą, kurio vienintele šeimininke jautėsi esanti teologija, bet ir atgaivina nusilpusį dalies visuomenės pasitikėjimą vėliau pasirodžiusiais didžiųjų epinių tekstų pakaitalais. Būtent tai Don Kichotas ir išsako Toledo kanauninkui, kuris mėgina jį atvesti į protą. Jei jūs tvirtinsite, sako jis, kad niekada nebuvo Amadžio, jeigu tai melas, tai vadinasi,

> nebuvo nei Hektoro, nei Achilo, nei Trojos karo, nei dvylikos Prancūzijos perų, nei Anglijos karaliaus Artūro, kuris iki šios dienos lekioja varnu ir kurio be perstogės laukia sugrįžtant tautiečiai.*

Nepaprasta pamokslininko kantrybe apsišarvavęs kanauninkas nurodo, jog beatodairiškai knygas garbinantis Don Kichotas painioja ir suplaka tikrus istorinius asmenis su mitiniais herojais, faktus su tiesos neatitinkančiais pagražinimais, kurių apstu. Don Kichotas kategoriškai atmeta Platono ir Aristotelio tradiciją, kuri poeziją priešpriešina istorijai. Jis nesvarsto, ar jas sunku atskirti, – jam tai nė motais, svarbu kitkas – tikėjimo knygomis problema. Štai kodėl jis įkvėptai ir kategoriškai remiasi autoriteto argumentu. Argi šios knygos nėra

> perėjusios per tikrintojų rankas ir išspausdintos pačiam karaliui leidžiant, knygos, mielai skaitomos bei giriamos didelių ir mažų, vargšų ir turtuolių, šviesuolių ir nemokėlių, prastuolių ir kabaljerų, trumpai tariant, visų žmonių, be luomų ir padėties skirtumo?**

Argi ten smulkiai ir be klaidų neaprašyta visa, apie ką paslapčia svajoja ir pripažįsta kiekvienas iš mūsų?

> ... jose nė kiek nenukrypstama nuo teisybės ir net nurodomas herojaus tėvas, motina, giminės, tėviškė, amžius, ir smulkiai diena po dienos nupasakojami tokio ar tokio riterio atliktieji žygiai ir jų vieta?***

* V. Petrausko vertimas: M. Servantesas, *Don Kichotas*, Vilnius, 1959, t. 1, p. 532.
** *Op. cit.*, p. 535.
*** Ibid.

Kas rašoma romanuose – melas ar tiesa?

Don Kichotas, kaip ir duenja Kvintanjonė (kuri jam „tikresnė" nei dauguma jo amžininkų), net mano, kad gamta imituoja meną, kad gyvenimas fikcijos atžvilgiu tėra antrinis darinys, kad svajonė kyla iš Knygos.

Knyga jam visais atžvilgiais yra sektinas pavyzdys. O ypač riterių romanai. Don Kichotas, kaip vėliau pats paaiškina kanauninkui, yra gyvas tokių romanų dorybių įsikūnijimas:

> Apie save pasakysiu, kad, tapęs riteriu klajūnu, aš tapau drąsus, santūrus, dosnus, paslaugus, ryžtingas, taurus, mandagus, švelnus, ištvermingas ir kantriai pakeliu vargą, nelaisvę ir burtus. Ir nors mane kaip pamišėlį neseniai uždarė į narvą, – aš tikiuosi savo rankos galybe (jei tik Dievas duos ir likimas neužgins) netrukus pasidaryti kurios nors šalies karaliumi, idant galėčiau parodyti, koks dėkingumas ir dosnumas slypi mano krūtinėje...*

Sančas neatsilieka. Jis taip pat mano esąs vertas grafystės, kurią jam pažadėjo Don Kichotas:

> ...o žinau tiktai viena, kad, gavęs grafystę, aš apsidirbti su ja mokėsiu; juk mano siela nė kiek ne menkesnė už kieno kito, o kūnas net ir geresnis, – tad karaliausiu aš savo žemėse kaip ir visi kiti karaliai; o būdamas karalius, darysiu ką tik noriu; o darydamas ką tik noriu, gyvensiu, kaip man patinka; o gyvendamas, kaip man patinka, būsiu patenkintas; o kas patenkintas, tas nieko nebetrokšta; o jeigu nieko nebetrokšti, tai ir baigtas reikalas; taigi teateinie grafystė; o tuomet – sudiev ir iki pasimatymo, kaip sakė neregys neregiui.**

Ar kas kada nors išreiškė savo pagarbą absoliutinei karaliaus valdžiai (ironiška?) gražiau už šį aklą fantazuotoją, romanų skaitytoją? O kas yra aklesnis: ar Sančas, ar Don Kichotas, ar kanauninkas, ar naratorius, ar autorius, ar skaitytojas, ar kritikas? Ir vis dėlto visi nutvieksti romano šviesos! Ta prasme buvusios melagystės yra visuomet aktualios tiesos, kiekvienam mielos pasakoti ir skaityti, o dar mielesnės apmąstyti bei įsisąmoninti. Don Kichotui, kaip ir Sančui,

* *Op. cit.*, p. 537–538.

** *Op. cit.*, p. 538.

vienintelė tiesa yra literatūrinė melagystė, pramanas. Vadinasi, besikaitaliojant prieštaringiems ir vienas kitą papildantiems Sančo, Don Kichoto, Cervanteso-Sido Hamado ben Inhalio, taip pat barzdaskučio, klebono bei kanauninko balsams, senõsios epinės Tiesõs garbintojas ir sekėjas pasirodo ir kaip tuo metu mažiau pripažintų naujoviškų romano tiesų skleidėjas. Cervanteso knyga – tikra kultūrų jungtis, kurioje epą ir romaną sulydo aistringa meilė literatūrai, šiuo pamatus klibinančiu tekstu prisidėdama prie pastarosios pagrindimo.

6. Teorinis romano krikštas

Minėtąjį ekvivalentiškumą tik sustiprina grynai teorinis ginčas dėl romano, kilęs tarp kanauninko ir klebono 48 pirmosios knygos perskyrime. Kanauninkas, kurį maloniai nustebino Don Kichotas, iš pradžių nesvyruodamas smerkia riterių romanus, kurių nuobodus vienodumas, anot jo, reikliam skaitytojui kelia pasibjaurėjimą. Klasikiniams principams atstovaujančio kritiko nuomone, šį pasakojimo tipą menkina pernelyg mažas reiklumas sau pačiam – jis tesiekia teikti skaitytojui malonumą. Tai neatitinka Aristotelio nustatytų reikalavimų, kuriais vadovaujasi epinis pasakojas.

Įprastinių aristoteliškų nuostatų apžvalgą (apie dalių proporcijas, „gamtos" mėgdžiojimą, įtikinamumo ir galimybės santykį, apie padorumo laikymąsi) vainikuoja beatodairiški kanauninko kaltinimai, palaikomi krikščioniškojo platonizmo („riterių knygų" autorius reikia vyti iš krikščioniškosios valstybės), ir kuo aiškiausiai paskelbiama: tie romanai, prigrūsti „tiek ir tokių stulbinančių svaičiojimų", kvailai ir nemeniškai meluoja. Romanams stinga sveiko proto, vaizduotės ir skonio. Ar priežastys žinomos? Būtent šiuo momentu kalba pakrypsta kita linkme. Kai klebonas, pritariantis savo pašnekovui, jo nuomonei (jis pareiškia „negalįs pakęsti" riterių romanų), pamini keletą kūrinių, kurių nusprendęs neatiduoti sudeginti (I dalis, XLVII perskyrimas), vėl prabyla kanauninkas. Iš kaltintojo jis virsta advokatu, ir, liaupsindamas riterių romanus, gina tinkamą epikos panaudojimą, ragina puoselėti aukštąjį romano stilių! Antroji kanauninko kalba tokia pat aiški, kaip ir pirmoji. Ja siekiama ne tiek paprieštarauti ankstesnei,

kiek ją papildyti: čia buvo daromos sąlygos, kada galima ir privalu laikytis epinio pasakojimo reikalavimų. Atviriausi naujiems vėjams italų ir prancūzų teoretikai elgdavosi visiškai taip pat. Ir vis dėlto!.. Juk inspiracijų ir tonų įvairovė, pamokantis veikėjų dorovingumas ir pavyzdingas elgesys, sąsajos su visomis tuometinio mokslo formomis, išgrynintas stilius, skirtas imituoti aukščiausiai tiesai (o tai įgalina įgyvendinti Horacijaus priesaką „derinti naudą su malonumu"), – juk visa tai romanu pasiekiama geriau nei kitais žanrais? Gal romanas – aukščiausia epikos forma? Visai gali būti, juo labiau kad aristoteliškąjį kanauninko toną palydi ne tokia ortodoksiška baigiamoji kalbos dalis:

> Mat laisvas šių knygų rašymo būdas leidžia autoriui būti epiku, lyriku, tragiku ar komiku, sujungiant draugėn visus tuos pradus, kurie slypi maloniajame ir saldžiame poezijos bei retorikos moksle, nes epinius kūrinius galima rašyti lygiai proza ir eilėmis.*

Giedami ditirambai nuoseklumo stokai (duokit mums laisvę!), registrų painiavai (kam tas žanrų skyrimas!), poezijos jungčiai su išraiškingumu (šalin grynosios mimezės dogmą!) ir eilių monopolijai (tegyvuoja proza!). Aišku, šios formuluotės nėra naujos, apie tai vienaip ar kitaip buvo prabilęs ne vienas tradicinis kritikas, dėl vienokių ar kitokių priežasčių susirūpinęs, kaip suderinti doktriną ir estetinio skonio evoliuciją, bet sutelktos pirmosios *Don Kichoto* knygos pabaigoje, jos ypatingai pabrėžiamos. Ortodoksinių pažiūrų fone toks reikalavimas susieja septynioliktojo amžiaus pradžioje epopėjos ir romano, *Persilio ir Sigismundos* bei *Don Kichoto* likimus ir viltis. Cervanteso dvilypumas žavi: nors jis ir nesuplaka senų dalykų su naujais, bet pasitarnauja ir vieniems, ir kitiems. Remdamasis antikine epopėja ir viduramžių riterių romanu, Cervanteso genijus naujajam romanui padėjo pirminius teorinius ir praktinius pagrindus, be atodairos užbėgdamas už akių ieškojimų ir eksperimentų dešimtmečiams. Be abejonės, šis teiginys apie romano sąsajas su epu, šis naujas požiūris buvo išsakytas pernelyg anksti. *Don Kichotas* skaitomas ir juo žavimasi klasicizmo epochoje, bet tuomet jo idėjos dar nebuvo pripažintos. Juk dar porą šimtmečių romanui netrūko priekaištų, pažeminimų ir net persekiojimų, nuo kurių jo neįstengė apsaugoti netgi „tokia nuostabi pradžia".

* *Op. cit.*, p. 517.

III.
Romanas klasicizmo epochoje: legitimizacijos procesas

1. Kritikų klasicistų diskursas: negatyvioji teorija

1671 m. liepos 12 d. ponia de Sévigné savo dukrai poniai de Grignan rašė:

> Vėl grįžtu prie mūsų skaitinių, tik neliesiu *Kleopatros*, kurią susilažinau perskaityti: juk žinote, kaip laikausi duoto žodžio. Kai kada svarstau, iš kur tas mano potraukis šitokioms paikystėms. Niekaip nesuprantu. Jūs turbūt dar pakankamai gerai mane prisimenate ir žinote, kaip mane žeidžia netikęs stilius; šį tą išmanau apie gerą stilių, ir nieko pasaulyje taip nejaudina iškalbos grožis kaip mane. La Calprenède'o stilius yra peiktinas tūkstančiu atžvilgių: į akis krinta ilgi romano periodai, nereikalingi žodeliūkščiai. Anądien tokiu stiliumi parašiau savo sūnui – laiškas išėjo tikrai kvailas. Aš suprantu, kad toks stilius nepakenčiamas, tačiau vis įklimpstu į jį kaip į degutą. Gražūs jausmai, stiprios aistros, didingi įvykiai ir stebuklinga jo baisaus kardo sėkmė – visa tai mane vilioja kaip mažą mergaitę, vis įsitraukiu į jų istorijas, ir jei šalia nebūtų mane guodžiančių pono de La Rochefoucauld ir pono d'Hacqueville'io, negyvai užsigraužčiau dėl šios savo silpnybės.[1]

[1] *Korespondencija (Correspondance)*, „Bibliothèque de la Pléiade“, Gallimard, 1972.

Apskritai klasicistai romanus laikė menkaverčiais. Parašyta daug romanų, ypač Prancūzijoje, ir jie susilaukė daug kritikos. Tai nereiškia, kaip supratome iš markizės laiško ištraukos, kad klasicizmo epochoje jais nebuvo mėgaujamasi (kartais net labai). Šią prieštarą, be abejonės, sąlygojo atotrūkis tarp klasicistiniais principais pagrįstos oficialiosios kritikos svarumo bei įtakingumo ir papročių, meninių idėjų bei formų raidos, kuri sudarė vis palankesnes sąlygas romanui, sparčiai populiarėjančiam žanrui. Tačiau toli gražu nelengva nubrėžti aiškią ir nekintančią fronto liniją tarp senoviškai mąstančių praeities estetinių formų šalininkų ir asmenybių, karštai palaikančių meno bei mokslo pažangą! Tai ne išorinė prieštara, ji glūdi pačiose šių žmonių širdyse. Tai, ką ponia de Sévigné savo laiške truputį nenuoširdžiai, koketiškai išpažįsta kaip nežymų, asmenišką, intymų paradoksą, iš tikrųjų būdinga visai klasicizmo epochai ir netgi Švietimo „filosofams".

Panagrinėkime kai kuriuos minėtos ambivalencijos padarinius. Nuo pat Renesanso laikų humanistinėje tradicijoje romanui buvo atlaidžiai prikaišiojama, kad jis labiau tinka „linksminti panelėms, o ne dėstyti protingoms mintims"[2], o labiausiai angažuoti kritikai užsipuola romaną, kaip ir teatrą, iš griežtos krikščioniškosios moralės pozicijų. „Romanų autorius ir teatro poetas tvirkina visuomenę – ir ne kūnus, o tikinčiųjų sielas, todėl juos reikia laikyti kaltais už daugybę dvasinių arba ir tikrų nužudymų, kuriems jie paskatino arba galėjo paskatinti savo pragaištingais raštais." Taip 1665 metais tūžo griežtasis jansenistas Pierre'as Nicole'is pirmajame *Laiške apie vaizduotės ereziją* (*Lettre sur l'hérésie imaginaire*), užsipuldamas romanistą ir dramaturgą Desmarets de Saint-Sorliną bei kitus jo kolegas, netgi Racine'ą. Panašiai 1736 metais teigė ir vyriausiasis Liudviko Didžiojo kolegijos jėzuitas tėvas Porée garsiojoje lotyniškoje prakalboje, kurioje apkaltino romanus amoralumu ir niekingumu: „Nė vienas literatūros žanras nėra apsaugotas nuo jų užkrato. Jų taip gausu ir jie taip žaloja geros literatūros stilių, kad nukenčia net ir labai jiems tolimi žanrai [...], jie ypač kenkia papročiams, skleisdami ydas ir naikindami dorybės daigus", – grūmoja jis, kaip nurodoma *Trevu memuaruose* (*Mémoires de Trévoux*). Tačiau netgi visiškai nereakcingi rašytojai, netgi tokie

[2] J. du Bellay, *Prancūzų kalbos gynimas ir pašlovinimas (Défense et illustration de la langue française)*, 1549.

moraliniu rigorizmu bei religiniu fanatizmu nepasižymintys „romanistai“, kaip Voltaire'as, Diderot arba Laclos, pakartoja šiuos kaltinimus, – žinoma, kiek santūriau. „Nors pasirodo vis nauji romanai, – 1733 metais rašė būsimasis *Kandido* (*Candide*) autorius (šį kūrinį jis pavadins „romanu“ ir sykiu „mažu nesusipratimu“), – ir nors kuriam laikui jie tampa lengvabūdžio jaunimo pramoga, tikrieji literatai juos niekina.“[3] 1784 metais Laclos konstatavo, kad „iš visų literatūrinių veikalų romanai bene mažiausiai gerbiami“, ir pridūrė: „Tai aiškinama ir šio žanro paprastumu, ir tų kūrinių nenaudingumu.“[4] Jaucourt'as, kaip žinia, į *Enciklopediją* įtrauktame savo 1762 metų straipsnyje „Romanas“ išsako tokią pat nuomonę. Ponia de Lambert, nors ir nebuvo doruolė, perspėjo dukrą apie romano keliamus „pavojus“ *Motinos patarime dukrai* (*Avis d'une mère à une fille*, 1728). Jais neabejojo ir Rousseau, – 1761 metais jis kategoriškai pareiškė panašią nuomonę savo... romano *Naujoji Eloiza* (*Justine ou la nouvelle Héloïse*) pratarmėje: „Doros merginos niekuomet neskaitė romanų.“ Ponia de Bénouville (1758) išklojo iki pat XVIII amžiaus pabaigos viešpatavusią nuomonę: jei visi imtų skaityti romanus, „susilpnėtų širdis ir išsigimtų dvasia“.

Vis dėlto būta ir kitokių nuomonių. Antai anglų romanų mėgėjas ir vertėjas abatas Desfontaines'as 1742 metais, atsiliepdamas apie Richardsoną, išsakė keletą minčių, kurioms beveik po dvidešimties metų pritars ir Diderot:

> Vykęs ir meniškai parašytas romanas, nežeidžiantis žmonių padorumo, paremtas ne banaliomis meilės intrigomis, o giliu moralumu arba maloniais vaizdais ir sąmojingais posakiais džiuginąs skaitytoją, yra tikrai geras literato kūrinys, kaip ir epinė poema, tragedija, komedija, opera.[5]

Dar karščiau XVIII amžiaus pabaigoje pareiškia Sébastienas Mercier'as:

> Man regis, kad rašytojas, nesugebantis parašyti romano, literatu tapo ne iš pašaukimo.[6]

[3] *Esė apie lyrinę poeziją (Essai sur la poésie lyrique).*
[4] Iš recenzijos apie Ceciliją.
[5] *Pastabos apie naujuosius literatūros kūrėjus (Observations sur les Modernes).*
[6] *Mano naktinė kepuraitė (Mon bonnet de nuit)*, 1786.

Šios kelios citatos atskleidžia ilgų ginčų apie romanus pobūdį. Nors išsakyta priekaištų dėl romanų stiliaus (žr. markizės de Sévigné laišką), kritika labiau domėjosi morale nei estetika, gvildeno daugiau dorovės negu literatūros klausimus ir labiau panėšėjo į cenzūrą negu į nešališką mokslą. Vėliau supeiktas tos kritikos vidutiniškumas. Būdama paviršutiniška, ji nesugeba atskleisti romanistų nuopelnų, ji klaidingai kelia klausimus, kaip teigia, pavyzdžiui, H. Coulet[7] arba J. Fabre'as, – jie išvardija įprastines temas, kurių kritikai niekaip nenori atsižadėti: romanų ištakos, jų menkumas arba pranašumas istorijos atžvilgiu, jų keliamas pavojus moralei ir galima nauda. Argi tokioje reakcijoje neįžvelgiame teorinio dėmesio stokos ar netgi tam tikro anachronizmo? Gal neverta ieškoti tokio nesunorminto „žanro" ištakų? Gal netikslinga klausti, kokią jis tikrovę siekia atskleisti? Kad ir kaip būtų, reikia rimtai žiūrėti į klasicizmo epochos debatus jau vien todėl, kad, atmetus neatitikimus ir prieštaravimus, jie perteikia įsigalėjusią šio žanro sampratą bei tuščioje vietoje ima formuoti tai, ką galima būtų vadinti negatyviąja romano teologija arba teorija.

Policijos persekiojamas, cenzūros kontroliuojamas, dievobaimingų žmonių niekinamas, filosofų pašiepiamas, mokslingų žmonių griežtai kritikuojamas romanas turėjo prisipažinti esąs kaltas, kad garbingi žmonės atsižvelgtų į lengvinančias aplinkybes ir būtų atlaidesni. Iš daugybės išpuolių prieš tą grožinės literatūros prasisiekėlį, kaip savo studijoje apie romano dilemą XVIII amžiuje sako Georges'as May'us[8], išryškėja du pagrindiniai priekaištai: „romanų skaitymas gadina skonį ir kenkia dorovei".

2. Romanas gadina skonį

Boileau preciozinės literatūros kritika

Pirmasis, estetinio pobūdžio priekaištas romanams – kad jie gadina skonį – rėmėsi griežta klasicistine meninių vertybių hierarchijos koncepcija, o ši savo ruožtu buvo paremta socialine ir kultūrine hierar-

[7] H. Coulet, *op. cit.*

[8] *XVIII amžiaus romano dilema (Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle)*, P.U.F., 1963.

chija. Tą argumentą Boileau su jam būdingu griežtumu išdėstė veikale *Poezijos menas*: antikos literatai romanų nerašė, ir toks žanras negzistuoja, nes yra nekilmingo kraujo, prasčiokas. Todėl romanui galima atleisti, juk jis nieko nereiškia:

Tegu sau romane tokie absurdai lieka:
Jei bus tau įdomu, nepastebėsi nieko,
*Ir visos priekabės bemat prasmės nustos.**

Boileau nebuvo toks griežtas kaip, sakykime, Nicole'is arba Barbier d'Aucouras, – anot jo, užteks tik paniekinti romaną; bent jau turėtų užtekti. Jei „kilmingumas įpareigoja", komentuoja May'us, tai „žema kilmė leidžia". Boileau atlaidžiai pripažįsta romanui tam tikrą laisvę, kuri jį drauge ir diskvalifikuoja. Tačiau romanas nesiliovė kenkti! Todėl šitokia kritika neįsigalėjo. Ji užleido vietą mažiau „aristokratiškų prietarų" literatūroje saistomiems, kovingesniems ir subtiliau ideologizuotiems formulavimams: jei „geras tonas" toli gražu nėra vien aukštuomenės privilegija, tai, kad ir kur būtų, jį reikia ginti nuo visko, kas jam kenkia; romanai „gadina skonį" , nes yra suteršti, ypač Honoré d'Urfé romanas, piktinantis akį rėžiančiais pramanais, beprotišku tikrovės nepaisymu, parašytas juokingu arba nesuprantamu žargonu. Išmonės, kompozicijos, pavaizduotų situacijų, psichologijos ir stiliaus požiūriu šie romanai iš tiesų pasibaisėtini, bent jau labai netaisyklingi, – tik po *Zaido* (*Zaïde*) arba *Princesės de Klev* (*Princesse des Clèves*) bus pradėta rašyti stilingesnius ir rimtesnius romanus. Huet ir d'Aubignacas manė, kad, išskyrus jo prozinę formą, romanas privalo paklusti epinės poemos taisyklėms, o ypač jei romanas ne istorinis – niekas jam nesuteikia teisės nepaisyti tikroviškumo principo, kuris esąs privalomas bet kokiai fikcijai. Gal tuos prisakymus, nedrąsiu René Bray'aus spėjimu[9], reikėtų laikyti darniu kritikų bendradarbiavimu su besiformuojančiu žanru, kad šis išmoktų autentiškai imituoti tikrovę, nes tai klasicistinio universalizmo pagrindas? Iš tiesų romano kritika kartu yra ir preciozškojo idealo kritika. Klasicizmo epocha nebuvo vienalytė! Abatą de Pure'ą ir jo *Preciozę* (*Précieuse,*

* A. Churgino vertimas: N. Bualo, *Poezijos menas*, in *Poetika ir literatūros estetika*, Vilnius, 1978, p. 140.
[9] R. Bray, *op. cit.*

1656), d'Urfé, Gomberville'į, La Calprenède'ą, Desmarets'ą arba de Scudéry atsveria Boileau, Molière'as, Bossuet, Sorelis bei Furetière'as; vėliau Marivaux, abatą Prévost, Crébilloną sūnų atsveria P. Bougeant'as, abatas Irailh'as, abatas Jaquinas, taip pat Voltaire'as ir Diderot, klasicistinių vertybių gynėjai nuo naujųjų preciozininkų arba romanistų! Kaip klasicizmo doktrinai atstovaujantys kritikai pasisakė prieš netikroviškus dalykus romane?

Užuot lengvabūdžius piemenis, kaip kad d'Urfé savo romane *Astrėja* (*Astrée*), pavertę didingais romano herojais, šie autoriai reikšmingiausius istorijos herojus pavertė lengvabūdžiais piemenimis, o kartais netgi miestelėnais, dar lengvabūdiškesniais už tuos piemenis.[10]

Boileau, kuris prisipažino jaunystėje „su pasigėrėjimu" skaitęs tokius romanus, vėliau jų rašymą bei skaitymą ėmė laikyti suaugusio žmogaus ir sveiko proto nevertu užsiėmimu. Ilgainiui protas jam atvėręs akis. Tam tikra prasme Boileau, kaip ir ponia de Sévigné cituotame laiške savo dukteriai, pripažįsta, kad romanai pakeri skaitytojų vaizduotę. Iš pradžių romanus laikęs „mūsų kalbos šedevrais", vėliau, sulaukęs „satyrinio" amžiaus, Boileau pasmerkia „jų nerimtumą, nenatūraliai manieringą kalbą, tuščius paviršutiniškus pokalbius, nuolatinį aprašinėjimą, kai ne itin išvaizdūs, o kai kada net ypatingai bjaurūs žmonės pavaizduojami kaip tikri gražuoliai, ir visus tuos ilgus, nepabaigiamus Amūro plepalus". Taigi siekiama tiek gražiõs bei grynõs kalbos, tiek tikroviškumo ir logiškumo, karaliams ir antikos herojams literatūros kūrinyje nedera kalbėti ir elgtis kaip bedvasiams XVII amžiaus salonų piemenims! Boileau *Dialoge* burleskišku stiliumi supeikia nevalingą komiško herojiškumo transponavimą. Antai Plutonui, kuris teisėjauja savo Požemių rūmuose, tenka pripažinti akivaizdžius pokyčius: Kiras, Horacijus, Klelija, Brutas, Sapfo... ir Žana d'Ark, tie išdidūs praeities didvyriai ir didvyrės, ėmė elgtis ir kalbėti visai kitaip, virto kukliais dūsautojais, kurie prisiekia tik Meilės šalies žemėlapiu ir keičiasi šarada parašytais meilės laiškeliais! Sąmojingai parašytas *Dialogas* yra neabejotinai įdomus, o taiklūs jo posakiai skelbia (jeigu pritarsime literatūrinėms bei ideologinėms autoriaus nuo-

[10] Boileau, *op. cit.* Šis 1665 m. parašytas dialogas buvo publikuotas 1710 m. kartu su čia cituojama pratarme.

statoms (panieka vaikystės metų vertybėms, pavadintoms naiviomis), kurios atitinka, pavyzdžiui, Molière'o pažiūras, išsakytas kiek šiurkščiau): skersgatvis – ne vieta karžygiui, o miesčionis neįstengtų apsimesti didiku (tuo labiau senos šeimos didiku), o dar juokingiau būtų, jei jis sumanytų ir „pasimeilinti" aiškiai jam netinkamais, juokingai manieringais žodžiais![11]

Nuolatinė preciozinio stiliaus kritika

Po septyniasdešimties metų (1735) tėvas Bougeant'as, satyriniu kūriniu *Stebuklinga princo Fan Feredeno kelionė po Romaniją* (*Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin en Romanie*) atsakydamas į Lenglet-Dufresnoy kalbą, kuo natūraliausiai pripažino romanus kritikavusio Boileau argumentus. Tačiau jo priekaištų susilaukė ne tik senieji herojiniai ir meilės romanai, bet ir naujausi abato Prévost, Crébillono sūnaus ir Lesage'o kūriniai. Nors *Manona Lesko, Tanzajus ir Neadarnėja* (*Tanzaï et Néadarné*) ar *Žilio Blazo Santiljaniečio istorija* (*Histoire de Gil Blas de Santillane*) nieko bendra neturi su ryškiu *Klelijos* (*Clélie*) ar *Kleopatros* (*Cléopâtre*) irealizmu, Bougeant'as savo rytietiško stiliaus pasakojime apie įsivaizduojamą kelionę po Aukštąją ir Žemąją Romaniją smerkia neįtikinamą minėtų romanų veiksmą, charakterių keistenybes, nepaprastai rafinuotus jausmus ir įmantrią kalbą. Kas tai: kritika iš užsispyrimo ar tiesiog akivaizdi romanų realybė? Be abejonės, ir viena, ir kita, nors būta ir kitokių požiūrių. 1671 metais Charles'is Sorelis veikale *Kaip atpažinti geras knygas, arba Kelių autorių nagrinėjimas* pažymėjo, kad nors atsisakyta viduramžių romanams būdingo pasakiškumo, kurį, anot jo, supeikęs Cervantesas, neįtikinamumas iš amžininkų romanų nedingo: „Nors juose nėra nei pasakų, nei užkeikimų, vis dėlto ten randame daugybę absurdiškų dalykų, vadinasi, tuos kūrinius galima laikyti romanais, ne menkesniais už visus kitus." Taigi ir „realistiškesni" XVIII amžiaus romanai dažnai pasižymi neįtikinamumu. Tiesiog Bougeant'as savo kritiką motyvuoja

[11] Šia tema žr. Paul Bénichou, *Didžiojo amžiaus pamokymai (Les morales du Grand Siècle)*, Gallimard, 1948.

taip pat, kaip ir Boileau. Visų tų senųjų ir naujųjų romanų svarbiausias objektas arba pagrindinė tema yra gyviausiomis spalvomis vaizduojama arba kuo rafinuočiausiai analizuojama ir skaitytojų (ypač moterų) sieloms pražūtingiausia aistra – meilė.

3. Romanas – meilės aprašymas

Antrasis esminis klasicizmo epochos priekaištas romanams, – jie vaizduoja meilės kerus bei paklydimus ir tuo demoralizuoja žmones. Moralės bei religijos vardu buvo skelbiama: toks aprašymas įžeidžia padorumą, užgauna drovią moterį, trikdo nekaltas mergaites, kelia grėsmę šeimai ir šventajam santuokos sakramentui, tad pavojingai ardo socialinės santvarkos pamatus. Pamokslininkai, dvasios vadovai ir nuodėmklausiai svaidė prakeiksmus romanui. Jansenistai, jėzuitai ir protestantai (nors kartą nuomonės sutapo!) skelbė, kad romanus skaityti žalinga ir kad reikėtų uždrausti juos leisti ir jais prekiauti. Pati politinė valdžia, remdamasi cenzūra, bandė riboti romanų kūrybą. Tą „lengvabūdišką" nerealumo ir amoralumo samplaiką smerkė ir reiklūs, klasikinio skonio viešosios nuomonės atstovai. Anot jų, nusižengimas padorumui ir įtikinamumo nepaisymas yra susiję dalykai.

Įtikinamumas ar padorumas?

Nuodugniau panagrinėjus XVII–XVIII amžiaus romanus, toks įtikinamumo ir padorumo tapatinimas atrodo tik iš dalies pagrįstas. Preciozinės literatūros atstovai literatūroje labai rūpinosi savo kūrinių moralumu, – šiuo atžvilgiu jie buvo netgi skrupulingi. Abato de Pure'o *Aracija* (*Aracie*), kaip ir daugelis iki tol ir po jo, teigė, kad romanas pranašesnis už istoriją, nes istorijoje dažnai pasitaiko piktinančių, nepadorių ir amoralių dalykų, o romanuose siekiama pavaizduoti prakilnius, nepriekaištingus personažus ir jausmus. Ir iš tiesų, herojiniuose bei meilės romanuose aprašytoms situacijoms ir jausmams nebūdingas mėgavimasis erotika, tuo labiau amoralumas, –

skirtingai nuo pikareskinių arba komiškųjų romanų, kurie atmetė idealistines keistenybes ir nevengė aliuzijų į „žemąją materialybę", dviprasmiškų arba nepadorių situacijų ir netgi akivaizdžiai nešvankių scenų. Komiškuose romanuose dažnai pasakojama apie svetimautojus, ištvirkėlius, apgavikus, vagišius, sukčius ir netgi kraują praliejusius nusikaltėlius. Užtat manierizmo atstovai literatūroje ir jų sekėjai XVIII amžiuje stojo dorybės, garbės, takto, žodžiu, griežto padorumo pusėn. Jie teikė pirmenybę tam, kas reta ir ypatinga, kas leidžia atsiriboti nuo dalykų, kurie realiame gyvenime kelia pasipiktinimą ar pasibjaurėjimą, ir rėmėsi herojinių legendų tradicija: savo pasakojimams rinkosi „istorinį" foną, o tai sudaro palankias sąlygas neįtikinamumui arba, Corneille'io žodžiais, „įtaigiam netikroviškumui", bet kartu – ir dėl tų pačių priežasčių – užkerta kelią net menkiausiam padorumo nepaisymui. „Tikras" herojus arba savo vardo verta herojė šiuo atžvilgiu nepaprastai skrupulingi. Preciozinė literatūra atmetė tai, kas kitų – žemesnės kilmės ar prastesnio skonio – autorių kūriniuose, deja, atrodo tikroviška, o dažnai – netgi tiesa. Vadinasi, kaip teigia May'us, įtikinamumas turbūt yra atvirkščiai proporcingas padorumui, ir rūstūs romano kritikai klysta, suplakdami abu priekaištus– kad romanas gadinąs skonį ir kenkiąs dorovei.

Vis dėlto minėtasis atvirkščių proporcijų dėsnis yra ribotas, nes galima pasiūlyti kitą, gal ne tokį nuoseklų požiūrį į ginčus dėl padorumo. Antai Montesquieu 1734 m. balandžio 6-ąją rašė:

> Perskaičiau [...] abato Prévost romaną *Manona Lesko*. Nenuostabu, kad žmonėms patinka šis romanas, kurio herojus yra apgavikas, o herojė – paleistuvė, atsidūrusi Salpetrijero ligoninėje; juk visi blogi personažo ševaljė de Grijė poelgiai kyla iš meilės, o ši visada bus laikoma kilnia paskata, nors elgesys ir niekšiškas. Manona taip pat myli, užtat reikia atlaidžiai žiūrėti į visus kitus jos charakterio trūkumus.[12]

Nors daugelio klasicistų supratimu, apgavikas ir mergšė negalėjo tapti tikrais romano herojais prakilniąja šio žodžio prasme, Montesquieu, kaip skaitytojas ir kritikas, regis, nepritarė tokiai nuostatai ir aiškiai suvokė, kuo ji paremta: ir pasak klasikinės poetinės teorijos,

[12] *Mano mintys (Mes pensées), Oeuvres complètes*, „Bibliothèque la Pléiade", Gallimard, 1949.

ir pasak Aristotelio, moralumas ir socialinė padėtis yra labai susiję; tačiau romane (kaip ir komedijoje ar tragedijoje) jie nesutampa, o kalta dėl to dažniausiai būna meilė. Tad moralei ir estetikai atstovaujanti kritika buvo grindžiama ta pačia aristokratiška nuostata, kuria paremtas ir stilių skirstymas į „lygmenis", o romane, tame normų nepripažįstančiame antižanre, kuris, kaip jam būdinga, amoraliai vaizduoja meilės malonumus, mylinčiųjų aistras ir kėslus, randame įkūnytas nuo socialinės padėties nepriklausančias dorybes. Kilmingieji ir prastuoliai romano veikėjai – visai nesvarbu, ar jie nusidėjėliai, ar dori žmonės – tampa lygūs skaitytojų akyse, nes pastarieji linkę su jais tapatintis arba bent jau nesmerkti už klaidas ir prasižengimus, padarytus iš meilės. Romanai neigė žanrų hierarchiją, kuriai tuo metu pakluso teatras. Novatoriški romanistai beveik nematė prasmės kurti žemąjį arba vidutinįjį, bet kartu „rimtą" žanrą, pavyzdžiui, romaninį „miestelėnų dramos" arba epinį „ašaringosios komedijos" variantą. Romanas, pakankamai lankstus ir įvairialypis, gali aprėpti visus kitus žanrus, o ypač minėtuosius. Jo profaniškoji galia žlugdė ir trikdė sukrikščionintos pasaulietinės moralės šalininkus, nes romanas anaiptol nežengė ta kryptimi, o pasaulietinė moralė tiesiog pretendavo užimti krikščioniškosios vietą. Iš tiesų, remiantis Auerbachu[13], galima teigti, kad romano „realizmas" (t.y. gebėjimas sužadinti skaitytojo pritarimą, jį sujaudinti, neatsižvelgiant į socialinį ar moralinį veiksmo, kuris reprezentuojamas arba imituojamas (mimezė), pobūdį) remiasi ideologine krikščionybės perspektyva (nes tai universali, asmeninį išganymą – ir kukliai gyvenantiems, ir turtingiesiems – žadanti religija), vienintelė išimtis, kad naujaisiais laikais tradicinę „figūratyviąją" mimezę (kai kiekviena situacija reprezentuoja aukščiausiąją „figūrą" – Kristų, transcendentinį žmogiškumo pavyzdį) keičia visiškai imanentiška ir kartu jokio modelio neprimetanti mimezė. Todėl meilę, taip karštai ir iškalbingai kritikų klasicistų smerktą dorybės vardan ir sykiu aukštintą preciozinio stiliaus kūrėjų (su sąlyga, kad bus vaizduojama idealizuotu pavidalu), galima suprasti kaip bendrą terminą, tinkantį pavadinti grynai profaniškajai asmeninio gyvenimo reprezentacijai apskritai.

[13] E. Auerbach, *op. cit.*

Minėtą hipotezę, arba tikriau, sampratą, iš esmės prieštaraujančią klasicistams kritikams, – patvirtina tai, kad heroizmas ir romantiška meilė senesniuose ar naujesniuose romanuose tiesiog bedieviškai sutapatinti vien su žemiškąja meile, visai nepaisančia krikščioniškų vertybių. Taigi romanų skaitymas, pasirodo, tėra paprasčiausia „pramoga", kitaip sakant, kompensacinė ar netgi substitucinė veikla, kuri atitraukia nuo pamaldumo, todėl šio žanro moralumas, kad ir koks didelis, neatsveria akivaizdžiai neįtikėtinų dalykų. Jei padorumas ir išlaikytas, tai jis neabejotinai pasaulietiškas, net aristokratiškas, grindžiamas kurtuazine morale, mažai paisančia krikščioniškųjų vertybių. Kitaip sakant, ir tokios „žemos" temos, kaip apgaviko ir mergšės meilė, ir tokios „aukštos", prakilnios temos, kaip princesės de Klev ir kunigaikščio de Nemūro aistra, vienodai piktino griežtos moralės šalininkus. Ta prasme princesės de Klev dvejonės (ir vėliau dėl to kilusi vieša diskusija) liudija susidomėjimą kai kuriomis realijomis, kurioms skiriama nepakankamai dėmesio herojiniuose ir meilės romanuose (jos tam tikra prasme aptariamos, Montesquieu žodžiais tariant, ne tokiuose „prakilniuose" pasakojimuose). Nors meilės ir atsižadama dėl „ramybės", šlovės, iš pagarbos santuokai arba asmeninio išganymo sumetimais, finale negalime švęsti didvyriškos dorybės pergalės arba pamokančio krikščioniškųjų vertybių triumfo. Palyginus su jais, stipri aistra, netgi (ir ypač) jeigu ji nugalėta, atrodo dar saldesnė, sutaurinta kančios, kurią pati sukėlė. Romanuose *Princesė de Klev*, o vėliau *Manona Lesko* arba *Naujoji Eloiza* (*Julie ou la nouvelle Héloïse*), net ir *Atrankinė giminystė*[14], *Ponia Bovari* (*Madamme Bovary*)[15], *Ana Karenina*[16] ar *Lolos V. Stein apžavėjimas* (*Le ravissement de Lol V. Stein*)[17] meilės neatsižadama, tik atsisakoma aprašyti arba jos „komiškąją" pusę, arba idealųjį triumfą, o gilinantis į herojės išgyvenamus prieštaravimus pasiekiama didesnio rimtumo, vidinio nuoseklumo ir, be abejonės, patrauklumo. Žanriniu požiūriu romanas *Princesė de Klev* yra didelis laimėjimas.

14 J.W. Goethės romanas.

15 G. Flaubert'o romanas.

16 L. Tolstojaus romanas.

17 M. Duras romanas.

Romanas – nevaržoma fikcija

Gal pavojų kelia ne vien romanai? Pasak abato Irailh'o, beje, atvirai smerkusio šį žanrą, ševaljė de Mouhy buvo teisus manydamas, kad „romanas ne ką pavojingesnis nei balius, komedija, pasivaikščiojimas ar judrieji žaidimai". 1668 metais La Fontaine'as romane *Psichės meilė* (*Les amours de Psyché*) pasakė dar atviriau: „Jei tik kada nors turėsite dukrą, nedrauskite jai skaityti romanų", nes pati gamta atstoja romaną *Astrėja*, o „motinų atsargumas mergaites daro kvailesnes meilės reikaluose". La Fontaine'ui tinka natūralumas, kurį gynė ir Montaigne'is, ir jis taikliai nurodo, kad kritinės pastabos apie romanus buvo nukreiptos apskritai prieš visas pasaulietines pramogas ir ypač prieš teatrą (nuo XVII a.), kaip galėjome suprasti iš Port Royalio gramatikos svaidomų prakeiksmų arba iš Boileau žodžių *Poezijos mene*:

> *Paskui jausmų švelniausių potvynis ūmus*
> *Užplūdo teatrus ir mūsų romanus.**

Vis dėlto Boileau, nebūdamas toks impulsyvus kaip jansenistai ginčuose dėl *Imaginaires* (1666) arba kaip Bossuet *Maksimose ir pamąstymuose apie komediją* (*Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694)), neplūsta be atodairos visų romanistų, „visuomenės tvirkintojų", ir vengia kritikuoti „dorybinguosius autorius". Tam klausimui skirtose jo *Poezijos meno* eilutėse aiškiai minimi kivirčai dėl *Sido* (*Cid*) ir karingos Nicole'io pastabos.

Reikia sutikti su Georges'u May'umi, kad Boileau teatro atžvilgiu laikėsi santūriai dėl tų pačių sumetimų, kurie jį skatino išsisakyti veikale *Dialogas apie romanų herojus* (*Dialogue sur les héros des romans*): jo manymu, tragedija yra privilegijuotas žanras todėl, kad ją kūrė didieji antikos autoriai ir pripažino autoritetingasis Aristotelis; tiesa, komedijos Boileau nesiima ginti. Antai jis prisipažino, kad „juokingoje Skapeno ašutinėje" (suprask, farse *Skapeno klastos* (*Les Fourberies de Scapin*)) nebeatpažįsta „*Mizantropo* (*Misantrophe*) autoriaus" Molière'o, garbaus talentingųjų ir įžymiųjų antikos komikų – Meandro ir Terencijaus – sekėjo. Argi pats Le Maître de Saci 1647 metais neišvertė trijų

* A. Churgino vertimas, *op. cit.*, p. 140.

Terencijaus pjesių, kaip ironiškai primena Corneille'is! Vėliau nuo XVII amžiaus pabaigos Corneille'į, Racine'ą ir Molière'ą lydėjusi šlovė teatro kritikus atvėsino, nors 1758 metais Jeanas Jacques'as Rousseau savo *Laiške d'Alembert'ui apie teatro vaidinimus* (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) vėl išsako pagrindinius teologinius kaltinimus. Rousseau juos skyrė prancūzų teatro veikalams (ypač *Mizantropui*), – esą jie, be abejonės, žavi ištvirkusią minią, tačiau yra gėdingi, ir nuo jų žūtbūt reikia apsaugoti skaisčiąsias mergeles ir dorybingąją Ženevos Respubliką. Nuo Rousseau teiginių teatrą imasi ginti kiti filosofai. Romano padėtis kitokia, jis, kaip „žanras", iš „filosofų" negali tikėtis daugiau palaikymo nei iš praėjusio šimtmečio mokslininkų.

Vadinasi, romanas, skirtingai nei teatras, turi gintis ir „estetikos", ir „moralės" požiūriu. Romanui – nekilmingam, taigi ir dorybėmis nepasižyminčiam pastumdėliui – tenka atkentėti už laisvumą; tiesa, laisvumas yra ne tiek kritikų romanui priskirta savybė, kaip mano May'us, kiek apskritai esminis jo bruožas; kritikai negali jo nepripažinti, tačiau laiko tai trūkumu. Klasikinis romanas, ta nevaržoma fikcija, negalėjo įsitvirtinti kaip „įtikinamas žanras", t.y. tapti tokia pat įteisinta literatūra kaip kad tragedija, su kuria jam teko rungtis, arba komedija ir satyra, kurioms jis buvęs artimas. Kitaip tariant, romanui būdinga laisva fantazija ir paverčia jį „įtikinamu žanru", ko nepripažįsta jo kritikai, tačiau kas vis dėlto jam suteikia (negatyvią) tapatybę, ir labiau negu bet kuris kitas žanras išprovokuoja priekaištų dėl niekingumo ir amoralumo laviną! Klasicistinė kritika tik labai paviršutiniškai apibūdino to karštai neigiamo antižanro bruožus.

Šiuos neigiamus bruožus prisiekę romanų gynėjai stengėsi paversti žanro privalumais. Klasicizmo epochoje romano šalininkai ne tiek pabrėžė šio žanro savitumą, kiek aiškius jo trūkumus pateikė kaip nuopelnus, o akivaizdžias ydas – kaip jam vienam būdingą bruožą, skatinantį vis didesnį skaitytojų pripažinimą aidint mokslininkų bei kritikų nepritarimo balsams. Pierre'as Danielis Huet ir Nicolas Lenglet-Dufresnoy drąsiau nei kiti pranašavo ir tam tikra prasme davė pradžią teoriniam modernaus romano triumfui.

4. Pierre'as Danielis Huet – garbingas apologetas

1670 metais Pierre'as Danielis Huet, vėliau tapęs Avranšo vyskupu, parašė *Traktatą apie romanų kilmę*[18]. Šis klasicizmo laikais daug sykių perleistas veikalas pelnytai tapo toks garsus. Huet iš tiesų išsiskyrė savo išprusimu, įžvalgumu ir sumaniai gynė romaną nuo įspūdingo kaltintojų būrio. Šie trys aspektai jo veikale labai susiję. Huet nesiekia išaukštinti paties žanro, jo traktatas apie romano kilmę kuo santūriausias. Jis gerai išmanė dalyką ir teigė, kad šis pasakojimo tipas pirmiausiai susiformavo gilioje senovėje – jo manymu, Rytuose, o vėliau pamėgtas ir senovės Graikijoje: pabrėžti senumą tuo laiku buvo pats geriausias būdas, norint įteigti „klasikinę" šio žanro didybę ir kiek įmanoma atriboti jį nuo viduramžių romanų. Be to, kai apie romaną imasi kalbėti išsilavinęs, garbingas žmogus, Bažnyčios atstovas, jis skatina atkreipti dėmesį į tuos dažniausiai nerimtais laikomus kūrinius. Huet sako parašęs savo studiją de Segrais, *Zaido* (*Zaïde*) autoriaus, prašymu ir taip išreiškiąs jam savo draugystę bei susižavėjimą. Jie abu iš tiesų priklausė literatūrinei aukštuomenės draugijai, kuri būrėsi aplink ponią de La Fayette ir La Rochefoucauld. Taigi *Traktatas apie romanų kilmę* yra gerai apgalvotas sumanymas ginti ar netgi reklamuoti tuometinį prancūzų romaną. Huet pastangomis klasicistinis skonis ėmė linkti romano naudai.

Dvejopa romano kilmė

Visų pirma, kaip nustatyti, kada pasirodė modernusis romanas? Vakarų Romos imperijos nuosmukį, Huet pastebėjimu, lydėjo literatūrinis nuosmukis, „nes laukinių tautos iš Šiaurės visur skleidė nemokšiškumą ir barbarybę. Iki tol romanai buvo rašomi malonumui, o tada imta kurti pramanytas istorijas, nes nežinant tiesos neįmanoma parašyti tikrų". Vadinasi, anot Huet, smukus Romos imperijai, buvo

[18] *Traité de l'origine des romans*, 1791.

prarastas ir tiesos jausmas, ypač gebėjimas skirti tikrovišką fikciją. Merovingų valdymo laikotarpio istorijos buvusios vien „stačiokiškų melų sankaupa". Tik viduramžiais „trubadūrai ir šanterai" ėmę kurti romanų kalbą ir davę pradžią moderniajam romanui, kurį vėliau iš prancūzų perėmė ispanai ir italai. Tai buvo idėja apie dvejopą romano žanro kilmę – jis gimęs iš „kultūringumo" ir „prasčiokiškumo", esąs kartu ir antikinės civilizacijos, ir Naujųjų laikų barbarybės vaisius.

Iš tikrųjų, anot Huet, mus pasiekę arba nepasiekę senųjų tautų kūriniai ekvivalentiški tuo, kad gimę iš meilės „pramanams". Tad savo studiją apie romaną jis pagrindė universalistine ir natūralistine antropologija, malonumo, laikomo esminiu gyvenimo poreikiu, sąvoka. Tas polinkis prasimanyti, pasak Huet, yra visiems žmonėms būdingas bruožas, kurį formuoja ne mąstymas, imitacija ar papročiai, – jis „yra įgimtas", nes „žmogui būdingas troškimas išmokti ir sužinoti, iš kitų gyvų būtybių žmogų išskiriantis ne mažiau negu jo protas". Remdamasis Platono mitu apie Poraus (turtingumo) ir Penijos (skurdo) – malonumo tėvo ir motinos – santuoką, Huet manė, jog „mūsų siela pernelyg galinga ir talpi, kad ją patenkintų esamybės objektai. Praeityje ir ateityje, tiesoje ir pramanuose, vaizduotės ir netgi neįmanomybės toliuose siela ieško, kaip visa tai aprėpti ir išreikšti".

Tačiau žmogui būdingas polinkis fantazuoti, Huet manymu, nevienodai realizuojamas pagal tai, ar paisoma, ar nesugebama paisyti tiesos, bei pagal pasirinktą išraiškos būdą – jis gali būti netiesioginis ir sudėtingas (mokslai) arba betarpiškas ir lengvas (romanas). Vadinasi, aistros yra „svarbiausi visokios mūsų gyvenimiškos veiklos akstinai", o romanai jas tik pakursto ir vėl numalšina, nes anaiptol nereikia didelių proto pastangų jiems suprasti ar itin įtemptai mąstyti juos kuriant: visai nebūtina „vargint atminties, užtenka vaizduotės". Tai, anot Huet, ir yra romanų funkcija bei paskirtis, jų ypatingas *katarsis*: „visas mūsų aistras jie maloniai sužadina ir numaldo". O skaitytojai, kurie juose, be meninių grožybių, „ieško ir to, kas paremta protu", yra pranašesni. Huet, su jam būdingu diplomatiškumu, neatmesdamas savo meto teorijų, priskyrė romaną grožinės literatūros sričiai, suteikė jam visaverčio, bet kartu ir išskirtinio žanro statusą: romanas kaip „garbingų tinginių" pramoga tampa priimtinas aristokratinei kultūrai su sąlyga, kad bus rūpestingai paisoma padorumo, –

o to ir buvo siekta, – nors, anot Huet teorijos, jis neginčijamai priklauso ir žmogiškosios vaizduotės pasauliui.

Huet pastebėjimai gerokai pranoko įprastinius to meto argumentus. Išaiškinęs dvejopą romano kilmę (iš vienos pusės – subtilumas, antika, iš kitos – barbariškumas, gotika), jis dėsto, kad esama ir dvejopų skaitytojų: vaikai bei prastuomenė, panašūs į „barbarus šiauriečius", pasitenkina paviršiumi, jiems gana tiesos regimybės, o kiti skaitytojai „skverbiasi giliau ir žvelgia į esmę", – kitaip sakant, jie yra „subtilūs" skaitytojai, „bjaurisi tuo melu" ir po vaizdų apgaule ieško „vaizduotės ir meno žavesio". Pastarieji „sumanios, paslaptingos ir pamokančios fikcijos" gerbėjai, „žinovai" ir kiti subtilumo gurmanai, anot Huet, neprieštarauja šv. Augustino teorijai, teigiančiai, kad „tie pramanai yra reikšmingi ir turi paslėptą prasmę, tai ne melas, o tiesos figūros, kurias naudojo išmintingiausios, švenčiausios asmenybės ir netgi pats mūsų Viešpats".

Figūros tradicija

Sumanusis romano apologetas mini ne tik žydus, labai mėgusius alegorijas ir poeziją, taigi ne tik Senąjį Testamentą, bet ir Evangelijas bei nuostabiąsias jų paraboles, taip pat ir viduramžių figūros tradiciją, kurią įtvirtino šv. Augustinas. Tačiau galvoje turima ne tik meistriška forma. Viduramžių tradicijoje, kuria rėmėsi Huet, tebebuvo gyva antikinė mintis – Platonas, Aristotelis ir jo minėtoji tiesos–poezijos pora, Plutarchas ar Ciceronas, daug diskutavę, ar svarbesnė yra *historia*, ar *fabula*[19]. Žinoma, toje tradicijoje Šventasis Raštas suprantamas kaip visos tiesos ir apskritai pasakojimo išeities taškas; jame įžvelgiama daug daugiau negu šiaip papasakotoje istorijoje: jei pasiremtume kai kuriais teologų posakiais, Šventasis Raštas yra kelias į vienintelę tikrą Tiesą; tai reikšmių lobynas, bedugnis šulinys, beribė jūra ar dangus, labirintas ir pragarmė. Mūsų bendrąją pasakojimo koncepciją tai gali veikti neigiamai, jeigu Šventasis Raštas, vienintelis prakilnus

[19] Ta tema žr. W. Nelson, *Faktas ar fikcija. Renesanso laikų rašytojo dilema (Fact or Fiction. The dilemna of the Renaissance Storyteller)*, Harvard U. P., 1973.

ir reikšmingas veikalas, supriešinamas (visiškai tiesiogiai) su aibe menkų profaniškųjų pasakojimų; bet gali paveikti ir teigiamai, jeigu remiantis Šventuoju Pavyzdžiu, dažnai labai konkrečiu bei metaforišku, bus imta labiau vertinti Figūrą ir susiformuos teorija apie poetinių prasmių turtingumą ir ezoterinę fikcijos vertę. Huet, kaip ir daugelis iki jo, laikosi pastarosios nuostatos, tačiau ją pakreipia išskirtinai pasaulietinio žanro – romano – naudai.

Jau šventasis Paulius Laiške korintiečiams (2 Kor 3, 6) rašė, kad raidė užmuša, o dvasia teikia gyvybę. Vadinasi, skaitytojas turi Šventajame Rašte atverti ir išnarplioti darnią, tik miglose skendinčią prasmių gausą, kuri skaidydamasi atskleidžia nuostabią gelmę[20]. Remiantis viduramžių mokymu apie keturias teksto prasmes – tiesioginę (kuri prilyginama *historia*), alegorinę (atskleidžiančią šventąją *veritas*), tropologinę (demaskuojančią *virtus*, per kurią mums pasireiškia *veritas*) ir analoginę (mistiniu būdu perteikiančią amžinosios palaimos troškimą) – bet kokį pasakojimą, netgi dviprasmišką arba eventualiai parodijinį, galima laikyti rimtu bei giliamintišku. Sekant šiuo pavyzdžiu, poezijos Tiesos labui bet kokia fikcija yra leistina ir priimtina. Huet fikciją prilygina poezijai ir abi jas supriešina su pasaka, visišku melu, vadinasi, lieka ištikimas šiai garbingai tradicijai. Tiesa, jis pritaiko ją kiek kitaip, – paremia klasicistinę, profaniškąją koncepciją apie aukštąjį, pamokantį pasakojimą, o kartu stengiasi neatitrūkti nuo „prastuoliško“, netgi „barbariško“ fikcijos malonumo, išgryninto aukštesnių ir didingesnių satisfakcijų vardan.

Taisyklingo romano apibrėžimas

Šios pastabos puikiai praplečia garsųjį Huet romano apibrėžimą, pateiktą jo *Traktato* pradžioje:

> Tai, kas šiaip jau vadinama romanu, yra skaitytojų malonumui ir lavinimuisi menine proza parašyta meilės nuotykių fikcija. Šį žodį vartoju tam, kad atskirčiau romanus nuo tikrų istorijų. Pabrėžiu – tai meilės

[20] Žr. H. de Lubac, *Viduramžių egzegezė. Keturios Šventojo Rašto prasmės (Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture)*, 1959–1964.

nuotykių fikcija, nes pagrindinė romano tema turi būti meilė. O nuotykius, aprašytus proza, kaip priimta mūsų amžiuje, reikia pateikti meniškai, laikantis tam tikrų taisyklių, kitaip romanas tebus padrikas, netvarkingas ir neestetiškas kratinys.

Apibrėžime ne tik atkreipiamas dėmesys į aprašomąjį ir normatyvinį romano pobūdžius, ne tik tradiciškai tvirtai palaikomas švietimas ir moralė; būtina pažymėti, kad pagrindinis, svarbiausias vaidmuo suteikiamas meilei, akcentuojami emociniai santykiai tarp romano personažų, – tai yra asmeninis aukštuomenės atstovų gyvenimas. Huet, klasicistas ir pasaulietis, romanams nubrėžia savo aplinkos idealus ir papročius atitinkantį tikslą: to meto visuomenėje vis svarbesnis darosi asmens likimas, „atrandama" psichologija. Šis eruditas, įsiteikdamas rafinuotai, mėgstančiai išmonę visuomenei, savo teorija įteisina tokį romano tipą, kuris 1670-aisiais geriausiai atitiko jos skonį ir perteikė jai rūpimus dalykus. Be to, jis gerai išmanė ir antikinę „romanų" tradiciją, o tai irgi skatino meilę bei meilės nuotykius pripažinti *centriniu* romano elementu ir šį bruožą paversti esmine žanro tendencija. Vadinasi, jis kartu ir konstatuoja, ir nustato taisyklę. Be to, kadangi ši tendencija vyravo ne visose ankstesnėse epochose, Huet pasistengia aiškiai nustatyti, kuo romanas panašus į epinę poemą ir kuo nuo jos skiriasi: romane esama mažiau pranašysčių, perkeltinės prasmės, stebuklų, neapdainuojamos kautynės, tik stropiai ir tiksliai aprašomos asmeninio gyvenimo aplinkybės; romanas esąs tikroviškesnis negu epinė poema bei aprėpia daugiau „idėjų". Huet patikslina, kad apibūdina „taisyklingąjį" romaną, kitaip sakant, de Segrais ir ponios de La Fayette tipo romaną. Tai yra jis teigia, kad romanas nepriklauso epui. Huet nesilaikė aristoteliškosios tradicijos taip ištikimai, kad romaną žūtbūt siektų priskirti epui: atvirkščiai, jo pateiktas apibrėžimas yra tikslus, netgi ribotas, ir šis preciziškumas bei tariamas paprastumas romanui atveria naują, visai modernią sferą, kuri paradoksaliai atitinka šio žanro užmojus.

Nors Huet sutinka, jog „komiškieji romanai", skirtingai negu aristokratiškieji romanai, pasakojantys apie „garsias ir įsimintinas avantiūras", gali prasilenkti su istorija, jis daug kandžiau atsiliepia apie „tam tikras visiškai pramanytas istorijas" (tuo jos ir skiriasi nuo romano ir istorijos), „išgalvotas tik todėl, kad nežinoma teisybė". Huet

neišmanėlį vienuolį ir senovinių liaudies sakmių bei pasakų autorius (pastarosios yra „pramanai apie tai, ko niekada nebuvo ir negalėjo būti, priešingai romanams, kurie yra „įmanomų dalykų fikcijos") laiko literatūros „uzurpatoriais"; tai dar kartą patvirtina, kad Huet blaiviai laikosi aristoteliškųjų nuostatų, ištikimų tiesai arba tikroviškam jos vaizdavimui, tiktai subtiliai pakreipia šitai žanro naudai, – žanro, kuris tuo metu daugelio kritikų buvo pašiepiamas ir atmestas kaip netikroviškas ir nedoras. Būsimojo Avranšo vyskupo, erudito, kritika iš tiesų drąsi, o pažiūros toliaregiškos. Be abejonės, jį palaikė grupelė išrinktųjų, kuriai ir pats priklausė. Būtent šią visuomenę Huet turi galvoje keldamas paskutinį savo *Traktato* klausimą: kas lemia tokį šiuolaikinių romanų populiarumą ir reikšmingumą? Moterys, atsako jis, o tikriau – Prancūzijoje vyraujantys lyčių santykiai.

Pagiriamasis žodis moterims

> Manau, – rašo Huet, – kad už tai turėtume dėkoti ištobulintam mūsų galantiškumui, kurį, mano nuomone, sąlygoja laisvi vyrų ir moterų santykiai Prancūzijoje.

Skirtingai nei Italijoje ir Ispanijoje, kur moterys neprieinamos (ir todėl smarkiai atakuojamos):

> Prancūzijoje damos pasitiki savimi, ir kadangi vienintelis jų ginklas yra jų pačių širdis, jos pavertė savo širdį tvirtove, stipresne ir saugesne nei bet kokie užraktai, grotos ar budriausios duenjos. Todėl vyrams teko prideramai šią tvirtovę apsiausti ir parodyti tiek sumanumo bei šaunumo, kad ją įveiktų, jog susiformavo kitoms tautoms beveik nežinomas menas. Būtent šiuo menu prancūzų romanai ir išsiskiria iš kitų, dėl to juos skaityti taip malonu ir užmirštama daug naudingesnė literatūra.

Kadangi damos pasinėrė į romanus, norėdami joms patikti vyrai pasekė jų pavyzdžiu, nors tuo ir paniekinama grožinė literatūra bei nukenčia išsilavinimas. Tad Huet palankumas damoms ir romanams nereiškia, kad jis beatodairiškai juos toleruoja. Kaip eruditas ir klasicistas, jis apgailestavo, kad dalis visuomenės apleido grožinę literatūrą ir mokslą. Tačiau konstatavo permainas, o jo sociologinė analizė, reikia pripažinti, puikiai patvirtino jo pateiktą romano žanro

apibrėžimą: „skaitytojų malonumui ir lavinimuisi menine proza parašyta meilės nuotykių fikcija..." Anot Huet, didžioji dalis skaitytojų yra moterys, linkstančios prie tų, kurie nori ir geba joms patikti. Tą patį galima pasakyti ir apie romanų kūrėjus – daugelis jų taip pat yra moterys, puikios romanistės. Šiuo požiūriu joks kitas menas ir joks kitas literatūrinis žanras negalėjo iš tiesų prilygti romanui. Moterų įtakos apsišvietusioje aukštuomenėje stiprėjimas, vis platesnis jų sąlytis per romanus su knygine kultūros forma – tie reiškiniai, ypač būdingi Prancūzijai XVII amžiuje, ir lėmė, anot Huet, romanų sėkmę bei svarbą šioje šalyje. Argi ne todėl piktinosi ir netgi niršo kai kurie pasaulietiniai ar bažnytiniai kritikai? Huet, be abejonės, taip ir manė, nes savo traktatą užbaigia romano gynyba ir pašlovinimu, atremdamas romanui išsakomus kaltinimus.

Nors Huet pripažįsta, kad *Astrėja* ir kai kurie kiti ja sekant parašyti romanai yra „šiek tiek nepadorūs", jis visiškai palaiko „šiuolaikinius romanus, tai yra gerus romanus". Skaityti gerus, tobulai gryno stiliaus ir dorovingus romanus naudinga ne tik įsimylėjusioms merginoms, – jie „prusina" ir „dailina" žmogaus sielą. Romanai yra „nebylūs auklėtojai", išmokantys gerokai daugiau negu koležų dėstytojai!

Galiausiai pagiriamasis žodis vienai iš lyčių, kuri dorybingumu ir darbu savo tautos labui esą sugėdinusi „mūsų" giminę (galvoje jis turėjo panelę de Scudéry), virsta apskritai apologija šiam žanrui, garbingai ir gausiai išgarsintam

> tokių filosofų kaip Apulėjus ir Atenagoras, tokių romėnų pretorių kaip Sisena, tokių konsulų kaip Petronijus, tokių imperijos šalininkų kaip Klaudijus Albinus, tokių kunigų kaip Teodoras Prodomas, tokių vyskupų kaip Heliodoras ir Achilas Tacijus, tokių popiežių kaip Pijus II, kuris parašė *Eurialio ir Lukrecijos meilę*, ir tokių šventųjų kaip Jonas Damaskietis; be to, šiam žanrui garbės teikia viena jį kultivavusi išmintinga ir dorybinga dama. Jei kalbėtume apie jūsų romaną, pone, tai, kadangi iš tikrųjų, kaip aš parodžiau ir kaip patvirtino Plutarchas, vienas iš didžiausių žmogaus proto stebuklų – gerai sumanytas ir gerai išaustas pasakos audinys, tai kaip galima nesitikėti, kad *Zaidas* pelnys pasisekimą – juk jame pavaizduoti nuotykiai yra tokie naujoviški ir jaudinantys, o pasakojimas – toks teisingas ir nušlifuotas.

Ar pastaroji frazė apie Segrais romaną *Zaidas*, kuris ir davė dingstį publikuoti traktatą, nebuvo dar viena subtili aliuzija į tą kitą „damą",

dorybingumu ir talentu nusipelniusią, kad ją išgarsintų, nors pati savanoriškai atsisakė viešumos? Juk gerai žinome, kad už pono Segrais pečių slypėjo kita pavardė, kuriai buvo lemta išgarsėti, – ponios de La Fayette; ji buvo žymi aukštuomenės dama (beje, tam pačiam aukštuomenės ratui priklausė ir Huet). Huet iš tikrųjų buvo apsišvietęs, nepaprastai sumanus ir galantiškas – tikras garbingo žmogaus, klasicisto pavyzdys, ir, be abejonės, pirmasis rimtas romano teoretikas Prancūzijoje.

5. Lenglet-Dufresnoy, arba kaukėtas laisvamanis

Nicolas Lenglet-Dufresnoy neprilygo P.-D. Huet nei aiškumu, nei giliamintišku paprastumu, tačiau pagrįstai gali būti laikomas reikšmingu romano žanro teoretiku. Jie daug kuo skiriasi, bet daug kuo ir panašūs. 1734 metais buvo išleistas pseudonimu (Gordon de Percel) pasirašytas veikalas *Apie romanų panaudojimą* (*De l'usage des romans*), kurio autorius, smarkiai puolamas jėzuitų *Trevu laikraščio**, turėjo kitąmet jo išsižadėti, ir išleido šį kartą savo paties vardu pasirašytą *Istorijos išteisinimą, romano paneigimą*. Šios aplinkybės gali paaiškinti kai kuriuos atvejus, kai Lenglet-Dufresnoy kartojasi ir prieštarauja pats sau. Huet buvo gerbiamas bažnyčios atstovas, ištikimas Liudviko XIV pavaldinys, o Lenglet buvo laikomas Švietimo amžiaus laisvamaniu, kurį dvasiškieji tėvai paskelbė bedieviu, Bayle'o ir Fontenelle'o sekėju bei skandalingu Voltaire'o varžovu. Dėl to jį smarkiai kritikavo tėvai Bougeant'as ir Porée, prancūziškai ir lotyniškai skelbę negailestingą kovą romanuose įkūnytam palaidumui ir amoralumui. Sekdamas Huet, Lenglet ėmė ginti romanus, išvardijo svarbiausius kūrinius ir greta tradicinių priekaištų romanui pateikė argumentų bei motyvų, paremiančių šio žanro gerąsias puses. Šiuos argumentus galima laikyti rimtais teoriniais teiginiais, toli gražu ne atsitiktiniais. Žinoma,

* *Journal de Trévoux* – Trevu mieste įsikūrusių jėzuitų leidžiamas leidinys, karštai polemizavęs su Diderot *Enciklopedija* ir jansenistais.

Lenglet buvo daug drąsesnis už Huet, ir daugeliu atžvilgių pastarasis jam nebūtų pritaręs, tačiau abu – ir garbusis vyskupas, ir kaukėtasis laisvamanis – savaip prisidėjo prie visiško romano pripažinimo.

Lenglet-Dufresnoy nepaisė siūlymo romaną priskirti epui. Jo paties samprotavimai buvo paremti istorija. Lenglet veikalą *Istorijos studijų metodas* (*Méthode pour les études d'histoire,* 1713), kuris vėliau buvo išleistas pakartotinai ir padėjo pamatus šiuolaikinei istorinei kritikai, labai puolė *Trevu* jėzuitai. Lenglet savo veikale *Apie romanų panaudojimą* ištikimas skeptiškajai racionalistinei kritikai, kurios pradininkas buvo Bayle'is, tačiau į šį veikalą įdeda ir 1729 metais religinės vyresnybės uždrausto savo *Metodo* ištraukų. Jėzuitai teisūs tvirtindami, kad šie veikalai neabejotinai panašūs. Mat Lenglet apvertė tradicinę priešpriešą tarp istorijos, pasakojančios tai, kas tikra, realu ir įrodyta, ir romano, kuris buvo laikomas klaidinančiu prasimanymu ir neįtikima fantazija. Priešingai nei daugelis amžininkų, dažnai savo fantazijas pavadindavusių „istorijomis", kad išvengtų priekaištų ir pritrauktų skaitytoją, Lenglet-Dufresnoy mano, jog istoriniame pasakojime negali būti abejotinų, šališkų, neinformatyvių teiginių, be to, dar *reikalaujančių* „patikėti vien žodžiu". O romanas dažnai pasakoja tiesą ir nepretenduoja būti vieninteliu jos skelbėju. Ir kadangi istorijoje, kaip pažymi ir abatas de Pure'as bei kiti padorumo gynėjai, apstu amoralių poelgių, Lenglet nematąs, kuo ji galėtų būti pranašesnė už romaną. Tačiau tai vienintelis jo pažiūrų sąlyčio taškas su idealistine ir moralumą akcentuojančia kritika: Lenglet-Dufresnoy atsisako atmesti bet kokį kūrinį, o ypač erotinius apsakymus ar amoralius pasakojimus. Nors vėliau jis savo žodžių ir išsižadėjo, priverstas imtis atsargumo priemonių, tačiau, vertindamas ir romaną, ir istoriją, Lenglet nedviprasmiškai pasipriešino idealistinei tradicijai. Aistrų autentiškumo vardan jis gynė istoriškai ir psichologiškai įtikėtiną realizmą romane. J. Oudart'as ir J. Sgard'as[21] įžvalgiai pastebėjo, kad jo istorinis skepticizmas leido apginti romano realizmą – tai netikėta, bet, geriau įsigilinus, labai pagrįsta išvada iš istorinės-filosofinės kritikos, išsiplėtojusios į romano kritiką.

[21] J. Oudard ir J. Sgard, „Romano kritika" („La critique du roman"), in *Spauda ir istorija XVIII amžiuje: 1734 metai (Presse et histoire ou XVIIIe siècle: l'année 1734),* Ed. du C.N.R.S., 1975.

Romanas – įvadas į meilės nuotykius

Lenglet pripažįsta bet kokio pobūdžio romanus: taurius ir nepadorius, idealistinius ir komiškuosius, didaktinius ir juokų, ir nei rimtų temų, nei didingų personažų, nei kilnių charakterių nelaiko esminiais kriterijais. Todėl romanus siūlo visokiausiems skaitytojams – nuo vaikų iki senių – ir kiekvienai amžiaus grupei nurodo tinkamiausius tekstus: „mėgstantiems stebuklines pasakas ir *Tūkstantis ir vieną naktį*[22] vaikams – linksmus niekučius", jaunuoliams, kurių pernelyg karštą kraują reikia sutramdyti, – „subtilius, galantiškus ir pamokomus romanus", brandaus amžiaus skaitytojų įkarščiui neįkyriai pakurstyti – „smulkius kūrinėlius, meilės istorijas ir istorinius pasakojimus", o senyviems žmonėms siūlo sąmojį ir pikantiškumą – jiems tinka ir *Dekameronas*[23], ir *Heptameronas*[24], ir *Šimtas novelių*[25]! Lenglet turėjo ką pasiūlyti bet kokio amžiaus skaitytojui, tai atitiko jo atvirą ir liberalią romano žanro koncepciją.

Jėzuitų kritikų įniršį visai pelnytai sukėlė dar ir Lenglet nuostata, jog romanas turi du tikslus: patenkinti skaitytojų troškimus ir juos šviesti. Lenglet minties apie malonumo ir naudos jungtį nelaikė vien tuščiu posakiu. Skaitymą jis suprato ir kaip malonumo šaltinį, ir kaip auklėjimo priemonę. Akivaizdu, kad iš esmės Lenglet pritaria Huet, netgi pralenkia jį, kartu pašiepdamas: anot jo, romanai yra ne vien „meilės nuotykių fikcija", bet ir dingstis skaitytojui susipažinti su meile, – pastarąją dorybę Lenglet, kaip tikras laisvamanis, karštai iškelia virš visų kitų. Ši „stebuklinga adatėlė" uždega širdis ir prusina sielas. Geriausiai šiam tikslui pasiekti tinka romanas, ypač prancūziškasis, kuris duoda vaizduotei tiek daug peno ir atliepia kiekvieno iš mūsų slapčiausius ir tikriausius troškimus. Lenglet fantazijos ir meilės aistrõs nelaiko paklydimų ir apgaulės šaltiniu ar iškreipto požiūrio ir moralinio sugedimo priežastimi, jis teigia, kad tai iš esmės geri ir sveiki mūsų prigimtiniai polinkiai. Todėl romaną jis supranta

[22] 1704–1717 m. A. Galland'as į prancūzų kalbą išvertė *Tūkstančio ir vienos nakties* pasakas.

[23] Boccaccio novelės.

[24] Margaritos Navarietės novelės.

[25] Philippe'ui Potui priskiriamos novelės.

kaip įvadą į meilės nuotykius, kaip kad religinio pobūdžio veikalai yra įvadas į dievobaimingą gyvenimą. Lenglet nuomone, romanai išlaisvina svajonę, leidžia susitapatinti su herojumi, išreiškia žmogaus troškimus ir jausmingumą. Jis suvokė, kuo romanai reikšmingi šiuolaikiniame pasaulyje: kaip ir spektakliai, jie išreiškia fantazmus ir duoda jiems laisvę; tai išskirtinė subjekto troškimų apraiška.

Profaniškoji literatūra pagaliau pripažįstama garbinga; ji atveria kelią pasaulietinei pedagogikai, išstumsiančiai Bažnyčios tėvų ir kitų itin krikščioniškų mokytojų pedagogiką. Lenglet pratęsė Huet darbą, tačiau iš dalies jį smarkiai pakeitė. Jis ne *mezzo voce* gina rafinuotų aristokratų būrelį, jų aistrų analizę paversdamas visos žmonijos jausmų pavyzdžiu, o džiugiai aukština modernųjį romaną, kurį suvokia jau ne kaip nebylų auklėtoją, o kaip iškalbingą aistrų mokytoją. Lenglet dar anksčiau už Diderot ir Sade'ą, iš esmės pritardamas jį persekiojusiems jėzuitams, suprato, kad ateityje romanui skirta būti daugiau nei tuščia pramoga arba pamokymų rinkiniu, nes jis geriau negu bet kokia kita literatūrinė forma išreiškia galbūt ir „visam amžiui būdingas" tikrai naujo žmogaus aspiracijas, – žmogaus, atvirai ir „energingai" ginančio teisę į savo troškimus.

IV. Romano gynimas ir išgarsinimas Švietimo epochoje

1. Komiškoji prozos epopėja pagal Fieldingą

1740 metais literatūriniame gyvenime prasideda reikšmingos permainos: vienas po kito išleidžiami, o vėliau ir į prancūzų kalbą verčiami anglų romanai – pirmiausia Richardsono (dar anksčiau abatas Prévost prancūzams buvo pristatęs Defoe), paskui Fieldingo, Sterne'o, Smoletto. Anglų romanas, kurį netrukus imta vertinti ir mėgdžioti, turėjo lemiamą įtaką prancūzų (ir apskritai europiečių) literatūriniam skoniui bei tuo metu vykusioms diskusijoms. Visų pirma (ir ryškiausiai) ši įtaka pasireiškia kūriniuose. Richardsonas nebuvo romano teoretikas, kaip ir jo didis pirmtakas Defoe. Užtat Fieldingas daug mąstė apie savo kūrybą – kaip ir Sterne'as. Pastarasis, remdamasis savo rašytojo patirtimi, ją nuosekliai analizuodamas ir rašydamas ironišką romaną apie savo paties darbą, sukūrė labai originalią kritinę refleksiją, kurios esminių elementų galima aptikti ir Diderot raštuose. Savo romano *Džozefas Endriusas* (*Joseph Andrews*, 1742) pratarmėje, o vėliau pirmuosiuose knygų, sudarančių romaną *Tomas Džonsas* (*Tom Jones*, 1749), skyriuose Fieldingas publikavo daug dėmesio susilaukusias

teorines apybraižas. Defoe ir Richardsonas (kiekvienas savaip ir labai skirtingai) pabrėžė savo kūrinių naujoviškumą, tradicijos, ypač svarbiausiųjų poetikos principų, nesilaikymą; o Fieldingas, įgudęs dramų autorius, Cervanteso ir Molière'o gerbėjas, buvo antikos meno žinovas ir sekėjas, uolus Aristotelio ir Horacijaus skaitytojas. Norėdamas protingai pagrįsti savo, romanisto, veiklą, jis nė kiek neabejodamas rėmėsi aristoteliškaisiais reikalavimais. Tuo prisišliejo prie praėjusio amžiaus prancūzų autorių ir kritikų. Kaip ir jie, Fieldingas rėmėsi „gamtos" imitavimu, įtikinamumu, kuris vienintelis galįs palaikyti skaitytojo „tikėjimą", neišmušdamas jo iš vėžių romanams būdingomis keistenybėmis, o kalbėdamas apie stebuklinius elementus pažymėjo, kad kūrinyje neturėtų būti per daug nuostabą keliančių epizodų, tai yra intrigos posūkių, susitikimų, atpažinimų, netikėtų atomazgų ir kitokių dramatiškų sutapimų. Fieldingas pašiepė ekstravagantiškuosius herojinius XVII amžiaus prancūzų romanus (*romances*), tik Fénelono *Telemachą* (*Télémaque*) išskyrė kaip iškilų kūrinį, kuris „ir pamoko, ir teikia pramogą". Žodžiu, sektinu pavyzdžiu telaikė epinę poemą. Perskaitęs Richardsono *Pamelą* ir užsibrėžęs tikslą sukritikuoti, jo manymu, juokingai moralizuojantį ir netikrovišką tėvynainio romaną, Fieldingas parašo romaną apie Pamelos brolį *Džozefą Endriusą*; tai demistifikuojanti parodija, kur autorius visiškai logiškai pagrindžia savo požiūrį. Kryžkelėje, kur susikerta epas, aukštasis iš klasikinės tradicijos atėjęs stilius, ir komedija, teatrinė bei romaninė tradicija, atmetusi juokingus idealizmo neatitikimus tikrovei ir kopijavusi „gamtą", jis iškelia „epinį romaną" arba „komiškąją prozos epopėją": („naujasis komiškas romanas yra komiška neeiliuota epinė poema").

Komedija ar parodija?

Fieldingas, stengdamasis nenusižengti Aristotelio teorijai ir remdamasis šio graikų filosofo pasiūlyta literatūros klasifikacija, pabrėžė, jog komiškas romanas – toks, kokį jis įsivaizdavo, – skiriasi nuo komedijos tiek pat, kiek rimta epinė poema nuo tragedijos. Jis vėl prabilo apie Aristotelio minėtą ketvirtąjį literatūros tipą („parodiją"), kuriam priklausytų Homero poema *Margitas*. Vis dėlto Fieldingas

negalėjo nuslėpti ir svarbaus skirtumo, kurį jau buvo pastebėję – vieni pasmerkę, kiti pateisinę – ankstesnieji prancūzų ir italų teoretikai (kaip ir *Don Kichoto* kanauninkas!); tai prozinė, o ne eiliuota forma. Jis teisinosi, jog nusižengiama vienintelei iš šešių Aristotelio išskirtų epinės poemos „dalių" – trūksta metro. Visa kita (fabula, veiksmas, charakteriai, veikėjų kalba ir stilius) atitinka epinį modelį. Vadinasi, anot Fieldingo, jo kūrinį galima vadinti epine poema, ir tuomet ėmėsi formuluoti svarbiausius komiškosios epinės poemos požymius, skiriančius ją nuo rimtosios epinės poemos, arba, kaip jis pavadino, nuo rimtojo romano:

> Veiksmas apima ilgesnį laiko tarpą ir yra labiau išplėtotas, aprėpia platesnį įvykių ratą, veikėjai įvairesni. Nuo rimto romano jis skiriasi tuo, kad fabula ir veiksmas ten yra rimti ir iškilmingi, o čia – lengvabūdiški ir smagūs; kitokie ir veikėjai, nes čia vaizduojami žmonės yra žemesnių sluoksnių, taigi atitinkamai prastesnio elgesio bei įpročių, o rimtieji romanai vaizduoja visa, kas didingiausia; galop ir stilius bei veikėjų tonas čia humoristinis, o ne iškilmingas.[1*]

Taigi Fieldingas bando pagrįsti epinį pasakojimą, kuris galėtų plačiai nušviesti kasdieninį gyvenimą, nes jo netenkina, kaip daugelio kitų tuo laiku, epui palikta siaura sritis (vaizduoti karo žygius ir bent kiek meilės), taip pat reikalavimas, kad epų herojai būtų aukščiausių visuomenės sluoksnių atstovai (princai, karvedžiai, tituluoti asmenys). Jis puikiai suprato, kad epinį turinį ir stilių reikia atverti daugialypiam moderniajam pasauliui, kad juose lygiateisiškai veiktų ir vidurinių ar net žemųjų sluoksnių personažai. Jį žavėjo vadinamųjų pikareskinių pasakojimų populiarumas. Jo paties romanas *Tomas Džonsas* primena romaną *Lasariljas iš Tormeso* (*Lazarillo de Tormes*)[2], *Pamokančias noveles*[3] ir Sorelio *Fransioną* (*Francion*). Tačiau labiausiai Fieldingas įkvėpimo sėmėsi iš klasikinės komedijos, ypač iš Molière'o, kurio personažai buvo ne tik kilmingieji arba įžymūs žmonės, bet ir

[1] *Džozefo Endriuso* įžanga.

* Vertė R. Zagorskienė: H. Fieldingas, *Džozefo Endriuso ir jo draugo pono Abrahamo Adamso nuotykių istorija, parašyta sekant Servantesu,* Don Kichoto *autoriumi*, Vilnius, 1988, p. 6.

[2] *Lasariljas iš Tormeso* – nežinomo ispanų autoriaus šelmių romanas (1554).

[3] Cervantes'o kūrinys.

miestelėnai, tarnai ir valstiečiai. Tad Aristotelio nuorodą apie komedijos ir tragedijos išskyrimą Fieldingas traktuoja visiškai netradiciškai. Fieldingo komiškoji epopėja atsiranda tuo metu, kai šalia *opera seria* iškyla *opera buffa* bei greta klasikinės tragedijos įteisinama miestelėnų drama. Taip Prancūzijoje, o dar aiškiau Anglijoje atsikovoja sau vietą sociologinės to laikotarpio realijos, taip atkreipia į save dėmesį iki tol neskambėję arba į paribius nustumti plebėjiški motyvai.

Tačiau argi Defoe savo romanais *Robinzonas Kruzas* (*Robinson Crusoe*) ir *Molė Flanders* (*Moll Flanders*) šito kuo puikiausiai nepasiekė, argi ne apie tai žaviai užsiminė Marivaux savo didžiuosiuose romanuose *Marianos gyvenimas* (*La Vie de Marianne*) ir *Prasimušęs valstietis* (*Le Paysan parvenu*) arba Prévost romane *Manona Lesko*? Nė vienas jų nejautė poreikio teoriškai pagrįsti pasirinktą stilių, tuo labiau pasiremti Aristoteliu. Fieldingą ypač žavėjo epui būdingas didingumas ir grožis, todėl jam iškilo sunkumų bandant suderinti savo stilių su turiniu. Žinoma, sprendimų jau seniai buvo rasta: arba paprastais ir kasdieniškais žodžiais (*sermo humilis*) pasakoti apie didingus įvykius, arba pakiliai kalbėti (*sermo sublimis*) apie menkus poelgius, kitaip sakant, pasitelkti burleską ir herojinį komizmą. Šiam tipui priklausė Boileau *Liutrenas* (*Lutrin*). Fieldingas jam taip pat paskyrė ne vieną puslapį romanuose *Džozefas Endriusas* ir *Tomas Džonsas*; pastarajame jis aprašė mūšį, į kurį su savo vietiniais priešininkais kapinėse po mišių stojo nelaiminga nėščioji Molė Sėgrim! Pašaipus herojiškai komiškas stilius akivaizdžiai sušvelnino istorijos rimtumą ir pasakojimą priartino prie parodijos. Argi ne to paties, kaip ir Boileau savo poemoje *Liutrenas*, siekė ir Fieldingas, kuris komiškąjį romaną prilygina aristoteliškajai „parodijai"? Tačiau kaip tuomet autoriui sudominti antraeilių malonumų siekiantį skaitytoją ir išlaikyti padorų toną, kurio teigia niekada neatsisakysiąs? Fieldingas toliau pratarmėje tvirtina, jog burleskines (tai yra herojiškai komiškas) „parodijas" kuria kultūringų skaitytojų pramogai ir niekada nesuteršia nei jausmų, nei charakterių. Ir priduria, kad komizmas visiškai priešingas burleskai, nes pastaroji vaizduoja bjaurius, nenatūralius dalykus ir sugadina „realistinės", tikroviškos literatūros teikiamą malonumą.

Fieldingo teorijos ribotumas

Čia Fieldingo teorija, regis, susiduria su jau pažįstama kliūtimi. Aristoteliškas stiliaus lygmenų ir socialinių-moralinių sričių atskyrimo principas nesiderino arba kirtosi su siekiu vaizduoti to laikotarpio tikrovę. Ar galima rimtus kilnius charakterius, jausmus bei veiksmus perteikti nerimtu ir nepakiliu stiliumi? Ar galima ir sekti tikrove, ir ją, kita vertus, parodijuoti arba sukarikatūrinti? Aristoteliui apie tai kalbėti nebuvo pravartu (I. Wattas[4], kaip ir Voltaire'as, pastebėjo jo principinę vienovę), tuo labiau Fieldingui – savo romane. Galima pasitikėti Fieldingu, kuris skaudžiau nei kiti jo kolegos romanistai ir kritikai suvokė šią prieštarą ir nurodė, kaip svarbu ją kuo skubiau išspręsti. Jis pats šito siekė išsisukinėjimais – beje, prasmingais išsisukinėjimais. *Tomas Džonsas*, kaip ne kartą įžanginiuose jo skyriuose teigė autorius, esąs „prozinis komiškas epinis" kūrinys, kitaip sakant, „herojinė-istorinė poema proza". Tarp epo ir prozos, dviejų jam svarbių polių, Fieldingas įterpia komizmą bei istoriją. Pastarosios dvi sąvokos iš tiesų atrodo labai artimos. Kaip istorikas (Fieldingas dažnai kartoja esąs istorikas – ir iš tikrųjų taip yra), jis užsibrėžia kuo visapusiškiau pavaizduoti svarbiausius savo laikų aspektus. Terminas „istorija" , antikinėje, viduramžių ir klasicistinėje tradicijoje priešintas „poezijai", be abejonės, geriausiai (dėl prasminio nukrypimo) parodo, kokio pobūdžio fikciją turėjo galvoje Fieldingas bei anksčiau paminėti jo amžininkai, taip pat ir Richardsonas, nors jis nuo Fieldingo daug kuo skyrėsi. Europoje romanas ima, Auerbacho žodžiais tariant, „rimtai, problemiškai ir netgi tragiškai" vaizduoti kasdienę realybę. Todėl teko atsisakyti eiliuotos formos, taip pat griežto stiliaus lygmenų skirstymo ir nustatytos, tikslios jų hierarchijos gerokai lankstesnio tuometinio romano vardan, nors jis nebeatitiko jokių taisyklių ir „oficialiosios" kritikos požiūriu buvo literatūriškai neįteisintas.

Fieldingas, iš esmės nenagrinėdamas jam taip rūpėjusios problemos, be abejonės, pervertino savo teoriją: ji veikiau graži, nei realiai įgyvendinama ir, kaip jis teigia, sąlygojama aplinkybių. Į gyvenimo

[4] *Romano iškilimas (The Rise of the novel)*, U. of California Press, 1964.

pabaigą romane *Amelija* (*Amelia*, 1751) jis randa kitą teorinį kompromisą imituodamas *Eneidą*. Šiaip ar taip, Fieldingas buvo ir teoretikas eksperimentatorius, ir modernaus romano kūrėjas tuo metu, kai romanas aktyviai siekė naujo kultūrinio įteisinimo, socialinio pamato ir estetinės formos, atitinkančių jo didelius užmojus.

2. Anglų romano „filosofiniai pagrindai"

Formalusis realizmas

Iš tiesų jokia teorija ar literatūrinė mokykla įtakos anglų romano atgimimui neturėjo. Pats terminas romanas (*novel*) visiškai įsitvirtino tik XVIII amžiaus pabaigoje. Tačiau mūsų laikų kritika, o konkrečiau Ianas Wattas[5], tuometinėse romanui palankiose aplinkybėse įžvelgia pagrindinius moderniojo realistinio romano atsiradimo (*the rise of the novel*) požymius. Žinoma, iš XIX amžiaus Prancūzijos pasiskolintas *realizmo* terminas, vartojamas kalbant apie XVIII amžiaus Angliją, įgyja specifinę reikšmę. Anot Watto, tai epistemologinė nuostata, kuria paremtas moderniųjų romanų – nuo Defoe iki Smoletto – rašymas (greta to laikotarpio filosofinių prielaidų) ir kuri lemia „literatūros kūrinio ir juo imituojamos tikrovės atitikimą". Svarbu ne vaizdavimo objektas (gyvenimas – pavyzdžiui, atgrasus, niekšiškas), o požiūris į jį (naujas to objekto reprezentacijos būdas); iš čia kilo ir pavadinimas *formalusis realizmas*.

Realizmas, šiuolaikinės filosofijos požiūriu, remiasi idėja, kad individas gali atskleisti tiesą savo pojūčiais. Descartes'o ir Locke'o sukurtas realizmas yra kritinis, antitradicionalistinis ir novatoriškas realizmas; jo metodas – individas, bent teoriškai laisvas nuo pasenusių idėjų ir tradicinių įsitikinimų, analizuoja savo patirtis; ypatingas dėmesys skiriamas semantinei santykio tarp žodžių ir realybės problemai. Visa tai, Watto teigimu, susilaukė atgarsio XVIII amžiaus anglų romane.

[5] I. Watt, *op. cit.*

Anglų romano bruožai

Pirmiausia, skirtingai nei Renesanso ir klasicizmo laikų epopėjoje, kurios intriga paimta iš istorijos arba pasakos ir vertinga tiek, kiek atitinka nusistovėjusius modelius bei vaizdavimo būdus, naujajame romane, kaip dar niekada iki tol, vertinami naujumas ir *originalumas* (ši žodžio reikšmė taip pat buvo nauja). Naujasis romanas, siekdamas kuo tiksliau perteikti žmogiškąjį patyrimą, rinkosi ir išgalvotus, ir iš tikrovės paimtus siužetus, nepripažino jokių sustabarėjusių modelių, atmetė formos konvencijas, atsisakė tradicinių intrigų, perimtų iš mitologijos, istorijos, sakmės arba ankstesnių literatūros kūrinių; o galiausiai – ir tuometinių kritikos teorijų. Antra: pagrindiniai romano veikėjai yra ypatingomis aplinkybėmis veikiantys ypatingi, išskirtiniai žmonės, o ne apibendrinti žmonių tipai nusistovėjusių literatūrinių konvencijų fone (kaip idealistinėje, platonizmu paremtoje *nuotykių romano* tradicijoje). Trečia: kaip šiame naujajame romane apibūdinamas individas? Jam parenkama „necharakterizuojanti", neemblemiška, svetimšališkų, archajiškų arba literatūrinių konotacijų neturinti pavardė, sutinkama kasdienybėje; prie jos pridedamas ir koks labai įprastas vardas: Robinzonas Kruzas, Molė Flanders...

Beje, Locke'as asmens tapatumą apibrėžė kaip laike išliekančią sąmonės tapatybę. Taip ir romane – ypatingu metu ir ypatingoje vietoje atsidūrusius personažus, savo ruožtu dar pavaldžius vidiniam laikui, kurį jie sujungia pasitelkę savo atmintį, individualizuoja išskirtinės išorinės aplinkybės. Argi ne atmintis, anot Locke'o ir Hume'o, garantuoja manojo „aš" išliekamumą? Taip Wattas pritaria Spengleriui[6] ir N. Frye'ui[7], kuris „Vakarų žmogaus ir laiko sąjungą" laiko esmine romano (*novel*) savybe, palyginus su kitais žanrais. Personažų veiksmų priežastis yra jų praeityje išgyventos patirtys, o ne antlaikiškų tiesų, kurias iliustruoja sustabarėjusi intriga, visuma. Tai romanui teikia rišlumo ir įtikinamumo. Dar svarbesnis anglų romano bruožas, anot Watto, yra domėjimasis sąmonės evoliucija laike, kurią galiausiai vainikuos vidinis monologas. Naujajame anglų romane

[6] *Vakarų Europos saulėlydis (Le Déclin de l'Occident)*, Gallimard, 1948.
[7] *Kritikos anatomija (Anatomie de la critique)*, Gallimard, 1969.

smulkiai aprašinėjami kasdieniai įvykiai (Richardsonas), daug dėmesio skiriama chronologijai bei datavimui (Defoe, Fieldingo *Tomas Džonsas*). Locke'ui ir Newtonui pasiūlius naujai analizuoti laiko slinktį, imta tiksliau, mechaniškiau suvokti trukmę bei matuoti ne tik kūnų kritimą, bet ir minčių seką. Erdvė, neatskiriama nuo laiko, taip pat aprašoma preciziškiau. Defoe vizualizavo veiksmo aplinką, vaizduojamieji objektai tapo daug ryškesni, daiktiškesni, labiau apčiuopiami (pvz., drabužiai romane *Molė Flanders*, įrankiai romane *Robinzonas Kruzas*). Netgi Fieldingas, nors jo kūryba labiau „klasikinė", pirmąkart romano istorijoje yra aprašęs gotikinę buveinę.

Be to, naujojo anglų romano autoriams neberūpėjo stiliaus puošnumas, nes jie stengėsi autentiškai perteikti individualios esaties patirtis. Juos domino ne poetinių puošmenų retorika, o adekvatus santykis tarp žodžių ir daiktų. Defoe ir Richardsoną ne kartą kritikavo mokslingieji rašytojai už, kaip buvo manoma, nedailų ir gremėzdišką stilių. Už tokią kasdienišką kalbą (jai trūko grakštumo, kartais pasitaikydavo ir tiesmukų vulgarizmų) bus priekaištaujama ir Balzacui, ir Dostojevskiui, tačiau kaip tik todėl modernusis realistų romanas lengviausiai išverčiamas į kitas kalbas.

Modernaus individo susiformavimas

Ianas Wattas minėtosios naujos romano formos pasirodymą sieja su dideliais pokyčiais visuomenėje, kuri nuo Renesanso laikų iš unifikuoto viduramžių pasaulio virsta nedarniu individų sambūriu (kiekvienas su savo asmenine patirtimi). Tos formos principai ir procedūros (kurios šį naujo pobūdžio tyrimą ir rašymą daro panašų į prisiekusiųjų teismo debatus) yra aiškiai nulemti, kaip pripažįsta Wattas, naujos konvencijos, analogiškos įrodymų pateikimo konvencijai šiuolaikiniame teismo procese. Tačiau Defoe ir Richardsonas, kurių pirmtakų nuo pat Homero laikų būta antikos ir Naujųjų laikų „komiškoje" literatūroje, daug aiškiau atitrūko nuo įsigalėjusių literatūrinių konvencijų nei, pavyzdžiui, Apulėjus, Grimmelshausenas arba Furetière'as, ir galėjo padaryti radikalias išvadas apie vykstančius pasikeitimus bei duoti pradžią naujam prozinio pasakojimo tipui.

Teorinis Watto veikalas leidžia geriau suprasti, kaip Anglijoje susiklosčiusios modernaus individo pasirodymui palankios istorinės sąlygos (nederėtų pamiršti vis augančio raštingumo lygio – tai būtina sąlyga susitelkti skaitytojų ratui) ir naujoji „epistemologinė" nuostata (o jai, žinoma, kelią atvėrė minėtos istorinės sąlygos) paskatino susiformuoti naują fikcijos tipą, pakankamai atsparų ankstesnėms literatūrinėms įtakoms, o ypač žemyninėje Europoje tada viešpatavusiai normatyvinei kritikai, jau nekalbant apie cenzūrą. Savaime suprantama, kad tai skatina Wattą nuvertinti ankstesniuosius, o ypač klasicizmo epochos prancūzų romanus. Tačiau šis santykinis nuvertinimas rodo, jog Wattas veikiau nepripažįsta romaniškumo (to, kas romane yra *romansiška* (*romance*)), o ne *romano*. Šiaip ar taip, nuo XVIII amžiaus europietiškoji literatūrinė „tradicija", kad ir kaip prisirišusi prie klasicistinių koncepcijų, labai greitai pasinaudojo anglų romano pasiekimais. Teorijos srityje Diderot, Richardsono gerbėjas, geriausiai suvokė kandžios Sterne'o ironijos vertę ir, pasitelkęs gilias, išmintingas Cervanteso įžvalgas, pateikė savo samprotavimus (visai ne reakcingus!) apie romano fikcijos poetiką.

3. Teoretikas Denis Diderot: kito pavadinimo romanui paieškos?

Kai Diderot rašė *Pagiriamąjį žodį Richardsonui* (*Eloge de Richardson*, 1761), šio anglų romanisto jau nebebuvo gyvo. Diderot, kuris su šio autoriaus kūryba susipažino per abato Prévost prancūzų skoniui adaptuotus vertimus, pritrenkė angliškasis *Klarisos Harlou* (*Clarisse Harlowe*) variantas. *Pagiriamąjį žodį* jis parašė apimtas karšto susižavėjimo Richardsonu; čia lygina jį su didžiaisiais moralistais klasikais Montaigne'iu ir La Rochefoucauld, net su visų laikų genijais „Moze, Homeru, Euripidu, Sofokliu". Tačiau Richardsonas buvo romanistas, o apie romaną Diderot nebuvo geros nuomonės:

> Iki šių dienų romanu buvo vadinama pramanytų ir nerimtų įvykių raizgalynė, kurią skaityti kenkia skoniui ir dorovei. Labai norėčiau, kad Richardsono kūriniams, pakylėjantiems dvasią, jaudinantiems širdį,

kupiniems meilės gėriui ir vis dėlto vadinamiems romanais, būtų sugalvotas kitas pavadinimas.

Šitaip Richardsonui skirtas pagiriamasis žodis virsta pagiriamuoju žodžiu romanui, tikriau tokiam romanui, kokį kūrė Richardsonas (kad ir kaip jis būtų pavadintas) ir kokį turi galvoje Diderot, perskaitęs jo kūrinius. Tačiau būtų klaidinga *Pagiriamąjį žodį* laikyti moralistinės patetikos apologija (nors iš dalies taip ir yra). Pripažinęs, jog romano žanras, kurį Richardsonas apgynė nuo įprastinių priekaištų dėl lengvabūdiškumo, neatitikimo tikrovei ir amoralumo, yra vertas pagarbos, Diderot visą gyvenimą aistringiau domėjosi fikcija, pasakojimais ir teatro pjesėmis negu romanu, kuris dėl savo tradiciškumo jam neatrodė vertas atidesnio filosofinio nagrinėjimo.

Diderot teigia, jog Richardsonas turi didiesiems moralistams būdingų savybių, tačiau jo kūriniai nėra vien daugybė šaltų maksimų, atvirkščiai:

> O, Richardsonai! Skaitytojas nejučia ima dalyvauti tavo kūriniuose, įsiterpia į pokalbį, pritaria, smerkia, gėrisi, susierzina ir piktinasi. Kiek kartų jaučiausi panašus į tuos vaikus, kurie, pirmą sykį atvesti į teatrą, šaukia: *„Netikėkite, jis jus apgaudinėja... Jeigu ten eisite, pražūsite!"* Mano siela nerimo. Koks jaučiausi geras! Koks teisingas! Kaip buvau savimi patenkintas! Baigęs skaityti, jaučiausi taip, kaip jaučiasi dieną geriems darbams paskyręs žmogus.

Apie realizmo poetiką

Ne pirmą kartą rimtas romanistas lyginamas su moralistu ir padaroma išvada, jog pirmasis pranašesnis, nes jo kūriniai konkretesni ir įdomesni. Tokios nuomonės laikėsi visi romano šalininkai. Antai Prévost knygos *Manona Lesko* pratarmėje aiškina: „Šis veikalas yra moralės traktatas, malonia ir priimtina forma teikiantis auklėjimo pamokas." Diderot požiūris naujesnis: jis akcentuoja skaitytojo įtraukimą į aštriai dramatizuotą moralinį vyksmą. Richardsono kūriniai, kaip ir teatro spektakliai, Diderot (ir, jo manymu, visiems) kelia ne tiek estetinį pasigėrėjimą ar teikia pažinimą, kiek norą lenktyniauti (gerąja prasme) ir susitapatinti su herojumi, o kartu polemiką su juo –

karštus komentarus bei interpeliacijas. Richardsonas yra didis kaip tik todėl, jog sukuria tokią jungtį, leidžia skaitytojui dalyvauti, susidvejinti ir taip išgyventi stiprų džiaugsmą. *Pagiriamajame žodyje Richardsonui* Diderot ne tik gvildena tuomet įprastines „veiklios moralės" temas: jis sujungia skaitymo dramaturgiją ir rašymo poetiką. Jeigu viena ir kita susiję, tai kaip iš tikrųjų šį santykį apibrėžti? Kur slypi Richardsono pasakojimo magija? Skaitydamas Richardsoną, įsitrauki į kitą, žavingą gyvenimą, iš kurio nepaprastai sunku „išsiplėšti" ir grįžti prie tikrojo gyvenimo „priedermių". Skaitant prasiplečia laiko ribos:

> Per kelias valandas suspėjau išgyventi tiek situacijų, kiek turbūt ir per ilgiausią gyvenimą neišgyvenama. Girdėjau, kaip šėlsta tikros aistros; mačiau, kaip vyksta be galo įvairialypis interesų ir savimylos žaismas; buvau daugybės incidentų liudytojas; jutau, kad įgyju patirties.

Laiško apie akluosius (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*) autorius čia pamini kertinę švietėjiškojo sensualizmo sąvoką, kurią jau pavartojome kalbėdami apie „formalųjį" anglų realizmą, – patirtį. Richardsono romanas skaitytoją panardina į įvairiausias gyvenimo situacijas, suveda jį su įvairiausiomis asmenybėmis: atstumiančiomis ir patraukliomis, silpnavalėmis ar stipriomis, – jos, žinoma, fiktyvios, bet artimos, nesunkiai atpažįstamos, kaip ir jas supantis pasaulis. Richardsono skaitytojas nejaučia jokio atotrūkio tarp pojūčiais apčiuopiamos kasdienybės ir to kito, gilesnio, intensyvesnio ir tikresnio – nors iš esmės to paties – gyvenimo, su kuriuo susiliečiama per skaitymo iliuziją ir kuris skatina susimąstyti apie save bei apie pasaulį. Diderot įgyta patirtis atskleidžia esatį ir kartu ją patvirtina:

> Šis autorius nevaizduoja sienų apmušalais srūvančio kraujo; nenukelia jūsų į tolimas šalis, nepalieka suėsti laukiniams, neužsisklendžia slaptuose ištvirkėlių užkaboriuose ir niekada nenuklysta į pasakų šalį. Veiksmo vieta – mūsų gyvenamas pasaulis; jo dramos fonas tikras, personažai kuo realiausi, charakteriai paimti iš pačios visuomenės, įvykiai atitinka bet kurios kultūringos visuomenės papročius; atpažįstu jo aprašytas aistras: man jas įžiebia tie patys dalykai, esu patyręs jų galią. Mane bet kada gali ištikti tie patys sukrėtimai ir nusivylimai, kuriuos patiria jo personažai; prieš akis – visa mane supančių įvykių tėkmė.

Šioje Diderot ištraukoje perėjimas prie kalbėjimo pirmuoju asmeniu (*jūs* pavirsta į *mes*, o vėliau į *aš*) – tai yra prie kalbėjimo skaitytojo,

kuris patiria ir atspindi visus romane perteiktus įspūdžius, įpročius ir emocijas, vardu – ne šiaip išryškina daug kartų paminėtą *realumo* efektą: tik dėl tokio perėjimo tai tampa įmanoma. Susiedamas *skaitymą* ir *rašymą* betarpiškos *patirties* aktu, kai sąmoningai pereinama nuo chimerinio nerealumo prie vaiduokliškos realybės, Diderot pateikia pirmąsias teorines *realizmo* poetikos įžvalgas. Ričardsoniškasis romanas (Diderot požiūriu), skatindamas skaitytoją susitapatinti su personažu ir įsijausti į pateiktas situacijas, daro stiprų emocinį poveikį pasitelkęs dvigubą iliuziją: pramanytą istoriją, literatūrinę chimerą, aiškiai apgaulingą fikciją, kurią derėtų pasistengti užmiršti, ir sąmoningą melavimo meną, įvaldytą fokusininko triuką, nekaltai atveriantį tiesą apie žmogaus širdį. Diderot pabrėžia: „Kadangi mano siela nenoriai leidžiasi vingiuotais fantastikos takeliais, be šio meno iliuzija būtų trumpalaikė, o įspūdžiai – silpni ir greit išdylantys."

Kaip tada pavadinti naujojo tipo romanus? Senoji tikro, netikro ir įtikinamumo dialektika atgaivinama bevardžio pasakojimo tipo naudai. Diderot ir pats nemanė kuriąs teoriją apie dar neregėtą atvejį. Tokių pavyzdžių būta ir anksčiau, tik ne romanuose, o neregėtas yra Richardsono talentas, įaudęs juos į naujo pasakojimo audinį. Jo meną Diderot prilygino dailininko ir poeto menui (panašiai kaip kritinėse to meto poezijos apžvalgose), kitur *Neįprastose mintyse apie aktorių* (*Paradoxe sur le comédien*) – aktorystės arba politikos menui. Taigi *Pagiriamasis žodis Richardsonui*, nepaisant Diderot įkarščio, visai nepanašus į iškilmingą proginę kalbą. Įrodymu galime laikyti tai, jog po dešimtmečio Diderot grįžta prie šios temos ir patikslina savo nuostatą pabaigos žodyje, pridėtame prie apsakymo „Du draugai iš Bourbonės" (*Deux amis de Bourbonne*).

Istorinė pasaka

Diderot rašo: yra trys pasakų rūšys. Pirma – stebuklinės pasakos, kaip kad Homero, Vergilijaus ir Tasso. Gamta jose pavaizduota iškreiptai, tiesa – hipotetiška. Tai epinis stilius, ir Diderot primena jo taisykles: „Jei pasakotojas visados laikosi nusistatytos normos, jei visa – ir herojų veiksmai, ir žodžiai – atitinka šią normą, vadinasi, jis

pasiekė tokį tobulumo laipsnį, kokį jo kūrinys gali pasiekti, ir jūs nieko nebegalite daugiau iš pasakotojo reikalauti." Antrasis tipas: „šmaikščioji pasaka; tokias rašė La Fontaine'as, Vergier, Arioste'as, Hamiltonas; jose pasakotojas nesiekia nei imituoti gamtos, nei pasakoti tiesos, nei kurti iliuzijos; jis veržiasi į vaizduotės erdves". Čia patraukli forma turi paslėpti neįtikinamą turinį. Pagaliau, aiškina Diderot, yra pasakos rūšis, į kurią įvesdina viena kitai priešingos dvi pirmosios rūšys – tai „istorinė pasaka".

> Istorinės pasakos autorius siekia jus apgauti; jis sėdi prie jūsų židinio; jo objektas yra vien tikra tiesa; jis nori jus įtikinti, sudominti, sujaudinti, patraukti, sugraudinti, nori, kad jūsų oda lakstytų šiurpuliukai, nori išspausti jums ašaras, o to galima pasiekti tik pasitelkus gražbylystę ir poeziją.

Diderot požiūris visai nėra moralisto požiūris. Ir ne todėl, kad atmestų moralę; jis akcentuoja skaitymo efektą, apie kurį jau buvo užsiminęs *Pagiriamajame žodyje*, ir aiškiai apibrėžia „istorinio" rašymo poetikos terminus, meninę „tiesos" iliuziją:

> Tačiau gražbylystė tam tikra prasme yra melas, o juk poezija – priešingiausias iliuzijai dalykas. Jos abi viską perdeda, perspaudžia, išpučia ir sukelia nepasitikėjimą: tad kaip pasakotojas įsigudrins jus apgauti? Ogi štai kaip: į savo pasakojimą jis prikaišios smulkmenėlių, taip glaudžiai susijusių su siužetu, tokių paprastų, natūralių, bet kartu taip sunkiai sugalvojamų, kad jūs būsite priversti patys sau pamanyti: „Dievaži, tai tiesa: tokių dalykų nepramanysi." Taip pasakotojas išgelbsti išpūstą gražbyliavimą ir poeziją, taip gamtos tiesa pasitarnauja menui, o pasakotojas įvykdo abu šiuos, regis, nesuderinamus reikalavimus – būti kartu istorikas ir poetas, teisuolis ir melagis.

Menas „teisingai meluoti" yra aiškiai grindžiamas „mažyčiu teisingu fakteliu", labai artimu „detalei", minėtu kalbant apie Richardsono romanus. Kiek toliau pabaigos žodyje užsimenama apie aktorių Caillot – tai nuoroda į teatrą, tą neabejotinai iliuzijų meną, taip pat randame nuo antikos laikų garsų „idealaus modelio" pavyzdį – tai sąsaja su plastiniais menais, kuriuos taip mėgo Diderot. Tačiau idealus graikų menininko Dzeuksido nutapytas veidas, sukomponuotas atrinkus gražiausias tikrų veidų dalis (tai antro arba trečio laipsnio gamtos imitacija), čia traktuojamas netradiciškai (ne kaip „gražiosios gamtos"

idealo siekis): jo pavyzdžiu pasinaudoja „istorinės" manieros šalininkai – portretistai: „nedideli trūkumėliai", žmogaus individualios žymės, gyvenimo vingių pėdsakai – paveldėti požymiai, profesija, aistra, liga ar nelaimė – visi tie smulkūs meistriškai išdėstyti bruoželiai pasitarnauja kilniajam melui mene, kurį jie ir išryškina, ir kartu paneigia bei sukelia tai, ką Roland'as Barthesas vėliau pavadins „realumo efektais". Tai iš pirmo žvilgsnio nežymūs štrichai, kurie turi byloti: „Aš realus, iš esmės realus, per mane atsiskleidžia tikrovės realumas"; tai atkaklus ir nuoširdus buvimas, apdovanotas švelnia, bet neginčijama „esaties" jėga. Tekstuose, kur gausu tokių detalių, jos dažniausiai lieka skaitytojo nepastebėtos, nes didžiausias tikroviškumo efektas pasiekiamas tada, kai atrodo visiškai nepagrįstas – šis tariamas nepagrįstumas detalėms teikia bendriausią „realybės signifikato" vertę, net jeigu detales romanistas panaudoja motyvuotai, įtraukia į implicitiškas ir eksplicitiškas priežastingumo sekas: kituose savo tekstuose Diderot iš tiesų užsimena apie tokias „reikšmingas detales", net pabrėžia galimą ryšį tarp išryškintų arba vos pastebimų fizinių bruožų ir jų fizinių ar moralinių, socialinių ar individualių priežasčių: pavyzdžiui, „idiotizmai", kuriais kalba Ramo sūnėnas. Taigi kelias atviras (tiesa, dar mažai išbandytas) didiesiems Balzaco ir apskritai realistų ieškojimams. Tiktai 1770 metais dar nėra susiklosčiusios visos jiems reikalingos sąlygos, iš kurių svarbiausia – kad realybė dar nesuvokiama kaip istoriškai determinuotų elementų visuma (šįkart turime galvoje moderniąją žodžio *istorija* reikšmę). Diderot ėmė pavyzdžius iš jam gerai pažįstamų meno sričių; nesvarbu, ar iš antikos, ar iš naujųjų laikų – jų reikšmė universali:

> Jeigu tik dailininkas šį veidą papildytų randeliu ant kaktos, karpa ant vieno iš smilkinių, vos pastebimu įtrūkimu ant apatinės lūpos, tas veidas taptų portretu. Viena raupų žymelė ties akies kampučiu arba ties nosimi – ir šis moters veidas bus nebe Veneros veidas, o vienos iš mano kaimynių portretas. Mūsų istorinių pasakų autoriams norėčiau pasakyti: „Jūsų vaizduojami veidai gražūs, sutinku, bet jiems trūksta karputės ant smilkinio, įtrūkusios lūpos, raupų žymelės ties nosimi – to, kas padarytų juos tikrus." O kaip sakydavo mano draugas Vaillot: „Šiek tiek dulkių ant mano batų, ir aišku, jog aš išeinu ne iš savo persirengimo kambario, o grįžtu iš kaimo."

Realizmas ir mistifikacija

Keliose pacituotose eilutėse aiškiai išsakytos *Pagiriamajame žodyje Richardsonui* dar tik pradėjusios formuotis nuostatos. Nors šios eilutės ir nepanašios į išsamų traktatą, tačiau vertingos dėl apibrėžtumo. Diderot neatsisako ir išryškina, regis, paradoksalią iliuzijos-dalyvavimo (skaitymo) teorijos ir melo-atsiribojimo (rašymo) teorijos jungtį. Tai leidžia geriau suprasti, kaip Diderot galėjo mėgti fikciją ir kartu niekinti romaną. Jau prie *Vienuolės* (*La Religieuse*) pridėtoje pratarmėje Diderot atskleidė paslaptis, jei ne apie rašymą, tai bent apie jo dingstį bei pirmąjį impulsą, ir iškėlė aikštėn hipnotizuojančio skaitymo pinkles. Vadinasi, ir *Vienuolė*, ir „Du draugai iš Bourbonės" yra mistifikacijos. Tariamą realumo įspūdį patiria ir skaitytojas, kuriam autorius siekia sudaryti tokį įspūdį (Naižonas) ir iš kurio juokiamasi mažame ponios de Mo ratelyje, ir apskritai bet kuris romano ar „istorinės" pasakos (kad ir kokios „neistoriškos") skaitytojas. Šiuose pasakojimuose neliko privilegijuotos grupės, mistifikatoriaus bendrininkų, tačiau slapta mistifikacija kaip tik pavojingesnė. Diderot buvo pakankamai ją įvaldęs, kad ja pasitikėtų. Argi *realizmas*, dabar galima sakyti, nėra paslėpta mistifikacija, o gal dar blogiau – automistifikacija? Ar realistų romanas nėra panašus į naivią, o kitąkart ir suktą apgavystę, skirtą kai kada pernelyg patikliam skaitytojui? Diderot atsisakė pripažinti „realistinį" skaitymą (nors pats juo naudojosi!), kai signifikatų lygio įvykiai (tai, apie ką pasakojama) tapatinami su išoriniu referentu (pasauliu, kurį jie esą atspindi).

Dar gerai, jei prisipažįstama apgaudinėjus. O jei ne? Jei apgaulė pateikiama rimtai? Reikia imtis priemonių prieš tą pamišėlišką įsigyvenimą į kūrinį: reikia staigaus sumenkinimo, atsiribojimo efekto; jis pasiekiamas pakeičiant toną, nelauktai įsiterpiant pasakotojui, kritiškais demistifikuojančiais komentarais; visos šios priemonės nuvainikuoja lengvabūdišką romaniškumą, neturintį aiškių atitikmenų realybėje ir rimtų mąstymo garantijų. Taip žaidžia pasakotojas romane *Žakas fatalistas* (*Jacques le Fataliste et son maître*), čia galime pasigrožėti, kaip ironiškai panaudojamas fikcijos menas. Diderot nešykšti perspėjimų:

„Kuo šis nuotykis galėtų pavirsti mano rankose, jei tik įsigeisčiau jus paerzinti!"*
„Visiškai aišku, jog aš nerašau romano, nes ignoruoju tai, kuo romanistas būtinai pasinaudotų."**
„Man nieko nereiškia sustabdyti tą kabrioletą, išlaipinti iš jo priorą ir jo kelionės draugę kartu su ištisa virtine įvykių, per kuriuos jūs neišgirstumėte nei Žako, nei jo pono meilės nuotykių; bet aš bodžiuosi tokių išmonių, nors puikiai matau, jog nėra nieko lengviau, kaip, turint bent kruopelę vaizduotės ir stilistinių įgūdžių, suregzti romaną."***

Panašiai kaip Sterne'as romane *Tristramas Šendis* (*Tristram Chandy*) ir dar labiau nei Richardsonas, Diderot šiame romane stengėsi sukurti, o paskui pamažu sugriauti tikroviškumo iliuziją bei jos keliamą susijaudinimą. Svarstymai apie romanų rašymą ir skaitymą neišvengiamai susisieja. Romanas *Žakas fatalistas* ne prieštarauja *Pagiriamajame žodyje Richardsonui* išsakytoms mintims, o tik jas papildo ir patvirtina.

Rašymas ir skaitymas: kaip jie susitiko?

Išdėstysime tas *Žako fatalisto* ypatybes, dėl kurių po *Don Kichoto* jis laikytinas dar vienu didžiuoju romanu apie romaną, nors, jo autoriaus prisipažinimu, tai ne romanas, o „rapsodija". Tekste dalyvauja numanomas skaitytojas, į kurį šiurkščiai kreipiasi ir kurį su apsimestiniu atžarumu niukina autorius, bei autorius naratorius, perleidžiantis savo įgaliojimus kitiems pasakotojams (Žakui, smuklininkei, šeimininkui ir dar daug kam), kad galėtų savo nuožiūra jiems pritarti arba su jais pasiginčyti. Tekstas išsiskaido į pasakojimo lygmenis (pavyzdžiui, autorius ir skaitytojas, palikę Žaką ir jo poną miegoti, diskutuoja apie visai ką kita); maždaug paskutiniame „romano" trečdalyje nuo pseudosakytinės pasakojimo formos (nuo pokalbio) pereinama prie „rašytinės" (*Žakas fatalistas* tampa autoriaus surinktu „tekstu" su keliomis skirtingomis tonacijomis ir turinio pabaigos „versijomis", iš

* A. Merkytės vertimas: D. Didro, *Vienuolė. Žakas fatalistas ir jo ponas*, Vilnius, 1982, p. 168.
** *Op. cit.*, p. 174.
*** *Op. cit.*, p. 360.

kurių nė vienos negalima laikyti neginčijamai tikrąja). Diderot piktdžiugiškai blaško savo skaitytoją tarp prieštaringų potyrių: malonumo ir susierzinimo, laukimo ir nuostabos, numatymo ir nusivylimo, skatindamas jį susimąstyti arba palikdamas likimo valiai. Visi šie puikiai suderinti bruožai leidžia *Žaką fatalistą* laikyti didžiu romanu apie romaną (po *Don Kichoto*), nors jame ir pasakyta, kad šis kūrinys yra ne romanas, o „rapsodija", antiromanas, parašytas su romanisto įkarščiu, bet vengiant romanui būdingo lengvabūdiškumo bei painumo, ironiškai žaidžiant sąvokų poromis, kurių įtampą šis žanras stiprina ir kurias sujungia daugybe sąsajų: rašymas – nuotykis, skaitymas – susitikimas, fikcija – refleksija, realybė – iliuzija, tiesa – melas.

> Kaip jie susitiko? – Netikėtai, kaip visi. – Kuo vardu, pavarde jie? – Argi jums tai svarbu? – Iš kur atkeliavo? – Iš gretimo kaimo. – Kur jie keliavo? – Argi žmogus žino, kur jis keliauja? – Ką jie kalbėjo? – Ponas nieko, o Žakas – kad jo kapitonas sakydavęs, jog visa, kas gyvenime mums nutinka gero ar blogo, yra iš anksto užrašyta ten aukštai.*

Žakas, tas prancūziško kaimo vaikas, kelių ponų tarnas ir nepataisomas patauška, fatalistas (suprask, filosofas materialistas), svarsto apie priežasties ir pasekmės sąveiką, apie žmogaus laisvės realumą ir ženklų dviprasmiškumą, o kartu su juo svarsto ir Denis [Diderot – *vertėjo past.*], iš Langrua provincijos kilęs filosofas, Švietimo amžiaus enciklopedistas paryžietis, materialistas ir netikintis moralistas, kuris pačia savo teksto forma bei dažnais įsiterpimais nusistato ieškojimų kryptį: kas yra *pasakotojo laisvė*, kaip jis išdėsto įvykius savo pasakojime, kokiais ženklais išreiškia tiesą pasaulyje, kur viešpatauja iliuzija, kur melas visiems įprastas ir kur kiekvienas privalo kartu su kitais aktoriais daugiau ar mažiau įkvėptai vaidinti pats save, savo vaidmenį ar vaidmenis didingoje Žmogiškojoje komedijoje?

Tačiau Diderot žmogiškoji komedija kitokia nei Balzaco. Nors, pasak citatos iš jo *Ramo sūnėno*, „gamtoje viena kitą ryja visos gyvūnų rūšys, o visuomenėje taip elgiasi skirtingi socialiniai sluoksniai", Diderot tikslas toli gražu nėra sistemingai aprašyti visuomenės elementus, o tuo labiau komentuoti jų funkcionavimą. Romane *Žakas fatalistas* visuomenė vaizduojama įvairiausiais aspektais. Čia sutinkame

* *Op. cit.*, p. 165.

daugybę skirtingos socialinės padėties, temperamento ir išvaizdos žmonių, yra net ir keistuolių, neįkainojamų „deimančiukų". Tačiau šio kaleidoskopo, šio mirgančio, ryškaus ir stulbinančiai tikslaus bei dinamiško paveikslo Diderot nelaiko realaus pasaulio atitikmeniu, besivaržančiu su pačia tikrove. 1761 metais jis gyrė Richardsoną, kad šis rungiasi su „gyvenimu", ne su visuomene. *Žakas fatalistas* arba „satyra" *Ramo sūnėnas* yra sumanyti kaip vaidinimas, bepročių ir išminčių paradas, plati, klaiki ir graudinanti kaukių jūra, o ne kaip dramatizuotas romaninis veikalas, atspindintis realųjį pasaulį. Šiuo atžvilgiu Diderot yra moralistas, pirmiausia save laikantis filosofu, realistinės iliuzijos demistifikatoriumi bei prietarų griovėju. Jo, filosofo ir moralisto, mėgstamiausias vaizdavimo būdas – pokalbis ir pasaka, kur kryžiuojasi dialogai ir keičiamasi nuomonėmis. Tai viena iš privilegijuotų ano meto romano formų, ir nebūtinai filosofinių, todėl nenuostabu, kad Diderot romane žaismingame balsų, požiūrių ir argumentų įkarštyje pasigirsta ir kritinių pastabų, vertingų romano teorijai, jei prisiminsime, kad šis žanras pranoksta „pasakėčią", „apsakymą" ir kad sveiku protu paremta išmintis jį laiko begėdiškų nesąmonių ir įžūlaus melo krūva. Nors „tai nėra pasaka", vis dėlto struktūra ir paskirtimi šis pasakojimas labai artimas tuometiniam romanui:

> Pasaka sekama tam, kas jos klausosi, ir net jeigu pasaka trumputė, klausytojas dažniausiai vis tiek pertraukia pasakotoją. Štai kodėl į šį pasakojimą, kuris nėra pasaka arba, jeigu norite, yra netikusi pasaka, aš įvedžiau personažą, mažne atstosiantį klausytoją; ir pradedu.*

Įrodymas ir pramoga

Į apsakymą įvedus skaitytoją, susiejamas skaitymo momentas ir už jį ankstesnis rašymo momentas, taip pat ir fiktyvi, išgalvota, bet tikrai veiksminga skaitytojo ir tekste pavaizduoto veiksmo sąveika, galiausiai ir „realybės" atskleidimas tame pačiame tekste. Kaip sumaniai kuriamas ir čia pat griaunamas betarpiškumo įspūdis! Diderot iškelia aikštėn tai, ką kiti naratoriai slepia arba ignoruoja (meną, kaip pa-

* Žr. apsakymą „Tai nėra pasaka".

traukti ir sujaudinti skaitytoją), ir kartu išardo, suskaido bei paneigia pasakojimą, jo efektą, į kurį kiti naratoriai dažniausiai besąlygiškai ir neabejodami įsijaučia. Jis kuria ir kartu griauna fikcijos *hic et nunc*, pabrėždamas dabartį, reprezentacijos esatį, jos sugebėjimą aktualizuoti įtaigumą ir kitoniškumą, jos reprodukavimą naracija, miražui būdingą neapčiuopiamą mirgėjimą – akinantį ir apgaulingą. Štai tada greta naratoriaus prabyla filosofas, pasakojimų mėgėjas užleidžia vietą romaniškumo smerkėjui. Naujųjų laikų „brolis Platonas", t.y. Diderot, kaip ir jo antikinis pirmtakas, neigia mitą, tiesos klastojimą arba iškraipymą, ir kartu pats kuria pasakas, ypač mėgsta filosofinius apsakymus, tai yra siekia pramogą paremti įrodymais ir patirti malonumą nuo to, kas įrodoma.

Vadinasi, Diderot pasakotojas labai sąmoningai išlaiko ryšį su senaisiais pasakojimais, jų ritualais ir funkcijomis: pasakojama ir klausomasi siauroje pažįstamų žmonių draugijoje, pavyzdžiui, vakarojant; pasakojimą gali pertraukti kritinės pastabos, aplodismentai, bet kokio kito pobūdžio intarpai; vieni kitus supranta iš pusės žodžio arba tai, apie ką kalbama, yra labai lokalu, beveik nesuvokiama platesnei bendrijai; atvirai ir slaptai sutvirtinamas amžinas socialinis ryšys ir neprieštaraujama trumpalaikiams susižavėjimams bei sąjungoms. Toks sprendimas yra vienas originaliausių klasicistinės poetikos požiūriu. Diderot, pats būdamas klasicistas ir antikinių tekstų gerbėjas, visai nesiremia epu, – skirtingai nei Voltaire'as, jis remiasi pasakos *tradicija*. To nepamirš vokiečių teoretikai romantikai, kurie Diderot tuo ir kitais požiūriais laikys svarbiu savo pirmtaku. Tačiau Diderot puikiai suprato, kad rašymas, kaip ir individualus skaitymas, paneigia bendrumo jausmą (kurio, beje, rašytojas visai nesiilgi), atitolina ir nubloškia partnerius į skaitymo vienatvę bei tylą, suskaido ir anonimizuoja kalbėtojo ir klausytojo santykius, kurie virsta gryna fikcija fikcijoje, sugriauna ritualus, ir rašytojas lieka vienas pats su savimi, kaip visagalis tolimas kerėtojas, – todėl beveik neįmanoma patikrinti, ar jis kalba tiesą (iš kur sužinojai tai, ką pasakoji?), – linkęs į megalomaniją, visišką savivalę, ir, be abejonės, pavaldus jėgoms, kurių pats nepastebi. Argi tai nėra pagrindinė *Žako fatalisto* tema?

Romanas pirmuoju asmeniu

Iš komiškojo romano Diderot perėmė tokius elementus, kaip autoriaus įsiterpimai, užuominos, staigus tono pakeitimas, ir kartu jam suteikė apibendrinančios, teorinės svarbos; komiškąjį romaną supriešino su vyraujančiomis to meto pasakojimo rūšimis – pasakojimu pirmuoju asmeniu, memuarais arba gyvenimo išpažintimis (kaip antai kūriniuose *Molė Flanders*, *Marianos gyvenimas*, *Manona Lesko* arba... *Vienuolė*[8], *Žiustina*[9] ar *Ponas Nikola, arba Apnuoginta žmogaus širdis* (*Monsieur Nicolas ou le Coeur humain dévoilé*[10])); epistoliniais vieno balso (*Vienuolės portugalės laiškai* (*Lettres portugaises*))[11], kuriuos daugelis XVIII amžiuje laikė autentiškais, bei dviejų ar keleto balsų romanais (*Klarisa Harlou** arba Rousseau *Julija, arba Naujoji Eloiza*) ir sudėtinga polifonija (*Pavojingi ryšiai* (*Les Liaisons dangereuses*)).

Montesquieu savo *Svarstymuose* (*Réflexions*), kuriuos vėliau įdėjo į *Persų laiškų* (*Lettres persanes*) pradžią, užsimena apie „laiškų romanus" ir pastebi, kad „šios rūšies romanai paprastai susilaukia pasisekimo, nes juose pats subjektas kalba apie savo dabartinę situaciją; todėl aistros čia atsiskleidžia geriau nei kito asmens pasakojime". Taigi, norint sudaryti fikcijos tikroviškumo įspūdį, ilgai buvo naudojamasi „aš" ir „tu" artumu. „Memuarų" tipo pasakojimuose dabartinis „aš", sakymo subjektas, pasakoja apie buvusio „aš", pasakymų subjekto, nuotykius, jausmus, patirtį, o nuotolis tarp šių pirmųjų asmenų, nusakančių tą patį individą, leidžia vertinti save, kalbėti apie save patį linijinėje, bet aiškiai nubrėžtoje naratyvinėje perspektyvoje, nors ir išlaikomas kontaktas su naratoriaus per savo vidų perkoštų įvykių bei jausmų dabartimi. Laiškų romanai, priešingai, leidžia rinktis sudėtingesnę naratyvinę schemą. Jie artimesni teatriniam modeliui, kur dialogai išsidėsto ne *in presentia*, bet įvairiose erdvės ir laiko plotmėse, o jų esaties įspūdį kuria materialūs kvazibuvimo efektai (iš rankų į rankas siunčiamas lapas, rašysena, ašaros, plaukų sruogelės): iš seno-

[8] D. Diderot romanas.

[9] D.A.F. de Sade'o romanas.

[10] N. Rétif de la Bretonne'o romanas.

[11] Šiuo metu Guilleragues'ui priskiriamas romanas.

* S. Richardsono romanas.

sios sakytinės tradicijos (mūsų laikais dar gyvos kaimo aplinkoje) yra išlaikyta, – tik perkelta į apsišvietusią aukštuomenę – pora bruožų: ribota rinktinių pašnekovų draugija bei tiesioginis kreipimasis, siekiant vieno arba kelių atsakymų. Epistolinis romanas puikiai perteikia dvasios būsenas, atskleidžia svajones ir jausmų proveržius, tačiau jame esama ir veiksmo: jis skatina replikuoti, provokuoja karštas diskusijas arba ginčus, netikėtus apsisprendimus, katastrofas. Laiško paskirtis yra asmeniška, todėl valingas ar nevalingas jo turinio atsiskleidimas yra pagrindinė dramos priežastis. Laiškas taip pat gali tapti ženklu, įrodymu, kaltinimo arba gynybos liudytoju. Tačiau jo betarpiškumas, impulsyvumas, (tariamas) natūralumas skaitytoją sukrečia ir įtikina; laiškas atrodo kaip tiesioginė dabartinio jausmo, nuoširdžiausios emocijos, autentiškiausios ir tikriausios aistros išraiška. Kita vertus – apverskime šiuos bruožus, „suvaidinkime" natūralumą, pašiepkime laiškų adresatus, makiaveliškai suregzkime intrigas, sukurkime geometrizmo ir militarizmo dvasia alsuojančias mašinerijas – ir susidursime su Laclos ar Diderot, *Pavojingais ryšiais* arba mistifikacijomis.

Diderot entuziastingai atskleidžia tiesą ir nurodo, kokią naudą jo epocha, prisidengdama dviprasmiškais pasiteisinimais, gavo iš kūrinių pirmuoju asmeniu: jais siekiama *patvirtinti* išsakytas mintis, nurodant vos ne oralinę jų kilmę, t.y. jie arba liudija jausmų ir aistrų autentiškumą, nes patys yra jų įrodymas, arba teikia tikroviškumo personažams, vietoms ir aplinkybėms, susisiedami su apie juos kalbančiais (arba rašančiais). Vartojant pirmus du asmenis nei jausmai ar aistros, nei personažai, vietos ar aplinkybės neįgauna tikrumo – tiesa visada yra ginčytina ir ginčijama – tik tampa realūs; jie egzistuoja, jie „yra", „kaip gyvenime", nes sakymo subjektai su jais susiduria arba kalba apie juos.

Vienu žodžiu, *aš* ir *tu* vartojimas, taip pat juos lydinčios gramatinės formos (būdvardžiai, įvardžiai, veiksmažodžių laikai) pagrindžia detalių realizmą bei padeda išskleisti psichologinę analizę, paremiančią subjektyviosios patirties realumą. Šiame taške susikerta papročių ir psichologinis romanas. Tiesa, Diderot savo nuojautų ir tyrimų neapibendrina kokia nors teorija romano pavidalu. Ironiškomis ir kritinėmis pastabomis Diderot suformuluoja nuostatas apie tinkamą romano

formos panaudojimą, net apie tam tikrą jos higieną. Be abejonės, taip įžvalgiai atskleisti esminius tuometinio romano bruožus Diderot sugebėjo tik todėl, kad pats jį vertino šiek tiek iš šalies.

4. Sade'as, Staël, Hegelis: kiti romano keliai?

Fantazavimas pagal Sade'ą

Sade'o veikaluose randame bent iš pažiūros kitokias problemas ir kitokį stilių. „Romanu vadinamas toks fantazijos kūrinys, kuris pasakoja apie keisčiausius atsitikimus iš vyrų gyvenimo." 1800 metais išleistos D.A.F. de Sade'o *Mintys apie romaną* (*Idées sur le roman*) skamba kaip anachronizmas. Ar Sade'as grįžta – auštant naujiems laikams – prie karštai smerktų herojinio ir meilės romano vingrybių, atgaivina aristokratiškąjį ir preciozinį romaną? Iš dalies taip. Šis romano teoretikas atvirai žavėjosi jeigu ne panele de Scudéry, tai bent jos varžovėmis ponia de Graffigny ir ponia Riccoboni. Tačiau kaip galima nepastebėti daugybės atvejų, kai Sade'o nuostatos sutampa su didžiųjų amžininkų pažiūromis, jo domėjimosi Rousseau ir anglų romanais, o ypač nepakartojamo jo prozos atspalvio? Sade'o balsas – netgi teorinėje esė – nepanašus į niekieno kito: „dieviškasis markizas" atveria romanui svaiginančias erdves.

Fantazavimas, anot Sade'o, – tai fikcija. Tačiau jis – tikroviškumo šalininkas; iš romanisto reikalauja dailaus rašymo ir gražaus stiliaus (pavyzdžių randame jo paties kūriniuose). „Arti" jo reikalaujamos natūralios tiesos yra Richardsonas, kuriuo Sade'as žavisi, Fieldingas, jo pavyzdys Prévost ir Diderot: ryškiai pavaizduotos žmogiškos aistros, skoningumas ir energijos kultas. Tačiau Richardsonas ir Diderot rašo apie gyvą, bet kasdienišką tiesą, drąsesnius posakius „sušvelnina" moraliniais sumetimais, o Sade'as gyvumo pasiekia be jokių moralinių varžtų vaizduodamas nepaprastus, išskirtinius, keistus – tai yra fantastiškus dalykus. Savo barokiška maniera Sade'as tampa priešingybe blankiam Fénelono romanui *Telemacho nuotykiai*, jis aiškiai

pasako, kad labiau mėgsta *Komišką romaną* (*Le Roman comique*)[12], o ypač visam tam nuobodžiam lėkštumui ir šlykščiai vidutinybei, kuriuos jam įkūnija asmeninio priešo Retifo vardas. Kokia prasmė kartoti „tai, kas visiems žinoma", kaip plebėjui rašytojui, gyvenančiam iš savo plunksnos ir neįstengiančiam liautis rašius romanus? Romanistas turi žvelgti į žmogaus širdį, o ne į gatvėje verdantį gyvenimą. Aristokratinės Sade'o nuostatos jį supriešina su besiformuojančiu buržuaziniu realizmu. Jis siekia kitokio realizmo. Iš romanisto reikalauja tiksliai aprašyti vietas ir šalis, tačiau ne tam, kad parodytų įprastinį gyvenimo būdą! Jis nori, kad rašytojas leistųsi į „prigimties labirintą", kad patirtų „visas ydos atmainas ir aistros smūgius". Šia nuostata vadovavosi ir pats: „Daug dažniau prigimtis būna iškreipta nei sveika. Nereikia vengti jos paklydimų – tai mes ir darome." Vadinasi, pradedantį romanistą jis ragina stebėti prigimtį ten, kur ji išklysta iš įprastinio kelio („kad jo paties paklydimai teatrodytų klaidelės, pateisinamos jo tyrimais"). Prigimtis yra „daug keistesnė, negu ją apibūdina moralistai", ir nors ji plati, didinga, galinga, mes neapsaugoti nei nuo baisiausių kančių, nei nuo keisčiausių iškrypimų. Iš čia reikia semtis įkvėpimo romanistui, „kad ir kokie būtų padariniai".

Kompromisų nepripažįstantis Sade'o ekstremizmas pasireiškia ir nurodymais romanistui, kaip pasirengti kūrybai, ir jam kalbant apie laukiamą skaitymo poveikį. Būtinas gamtos pažinimas įgyjamas „per nelaimes ir keliones". Taigi šie išbandymai, kad ir kokie klaikūs, leis romanistui, naujajam Titanui, atskleisti gamtos „keistybes" ir kartu išlaisvinti savo vaizduotę („užvaldytas vaizduotės, tegul jai paklūsta..."), tapti motinos Gamtos varžovu ir meilužiu, užuot buvus apgailėtinu jos mėgdžiotoju ar kukliu stebėtoju. Sade'as karštai sušunka: „Mes norime polėkio, o ne taisyklių!" Sade'o entuziazmas, juntamas šiose poetinėse ir estetinėse nuostatose, nėra, kaip daugeliui jo amžininkų, įprastinė retorika. Jis turi tvirtą religinį ir mitinį pagrindą. „Žmogus yra dviejų jo egzistenciją palaikančių ir jį apibūdinančių silpnybių vergas", – rašo Sade'as, svarstydamas, iš kur kilo žmonių giminė (beje, apie žmonijos kilmę jis nesivaržydamas pažeria fantastiškiausių teiginių, tačiau ne tai svarbiausia). „Visada jis turi melstis,

[12] Scarrono romanas.

visada turi mylėti – štai kur visų romanų pagrindas." Meilė ir malda: bedievis provansalas toli pralenkė Huet, Avranšo vyskupą.

Kopė tremtinė ir Šarantono gyventojas

Po to, kas jau pasakyta, daug nuosaikesnė atrodys ir Germaine de Staël, kuri beveik tuo pat metu veikale *Esė apie fikcijas* (*Essai sur les fictions*, 1795) ir *Delfinos* (*Delphine*) pratarmėje (1802) reikalavo, kad romanas būtų ne „bėgant šimtmečiams susiformavusių papročių", kaip tai skelbė Sade'as, o intymių jausmų atvaizdas, ir kad romane rastume tik tai, kas glūdi širdyje, kitaip sakant, romanas turi vaizduoti aistras – įvairiausias aistras (šykštumą, puikybę, garbėtrošką) įvairiausiose gyvenimo aplinkybėse. Ji taip pat sveikina moterų pastangas įvaldyti romano žanrą, o anglų romanistus ji laikė mokytojais bei sektinais pavyzdžiais (nes jie yra laisva tauta, ir siekia to, kas naudinga, – su pastaruoju teiginiu Sade'as nebūtų sutikęs!). Esė taip sudomino Goethę, kad šis ją išvertė ir publikavo Schillerio žurnale *Heuren;* kaip smarkiai ši puiki ir talentinga Neckerio dukra, propaguojanti dorybingą ir būtinai įprastas tiesas teigiantį romaną, ta Kopė tremtinė, žymioji rašytoja ir naujųjų literatūrinių srovių Europoje iniciatorė, skiriasi nuo niūriojo markizo, Bastilijos, o vėliau Šarantono kalėjimo (Sade'as gyvenimą baigė Šarantono psichinių ligonių prieglaudoje – *red.*) gyventojo, nusipelniusio mažų mažiausiai pragaro! „Nusikaltimus visada pieščiau tik pragaro spalvomis", – tarsteli Sade'as (išsižadėdamas romano *Žiustina*). Tai reikia suprasti pažodžiui. Sade'as romanistą laiko poetu, apdainuojančiu ypatingus dalykus, nes jis intensyviai išgyvena žmogaus egzistencijos tragizmą. Švietimo amžiaus, kuriam visiškai priklauso ir Sade'as, pabaigoje, kai klesti siaubo romanai ir jau patirti Teroro laikų sukrėtimai, tas karštas materialistas, iškalbingas Proto apaštalas išsaugo ryšį su „šventuoju siaubu, kuris lemia mitų ir dievų atsiradimą"[13].

Ponia de Staël nėra nejautri žmogaus širdies gelmei, ji trokšta, kad „mūsų fikcijos per dorybes ir jausmus [atskleistų] mūsų likimo pa-

[13] Jeano Fabre'o pratarmė D.A.F. de Sade'o *Idées sur le roman*, in *Oeuvres complètes*, t. 9, Cercle du livre précieux, 1966.

slaptis". Labiausiai ją žavi psichologiniai romanai (tik pati vargu ar pajėgia tokius kurti) – pakankamai subtilūs mūsų „intymiesiems įspūdžiams" (toks vėliau bus *Adolfas* (*Adolphe*)[14], *Obermanas* (*Obermann*)[15] ir net *Geidulingumas* (*Volupté*)[16]), bet „orientuoti" į dorybę ir dėl to sąmoningai atmetantys istorinį pagrindimą. Netolimoje ateityje bus pripažinta, kad ji iš dalies teisi. Dėl savo archajiškumo, vėliau virtusio filosofiniu nenuosaikumu, Sade'as peržengė savo meto ribas ir sugebėjo atskleisti keletą pačių siaubingiausių mus kankinančių paslapčių. Tuomet jo išraiškingas žodis buvo beveik neišgirstas: mes, atėjusieji po Dostojevskio ir Kafkos, pastebime, jog Sade'o teoretiko ir romanisto plunksną vedžiojo tas pats klaikus tamsusis genijus.

Romanas – „aš" ir pasaulio susidūrimo vieta

XVIII amžiaus pabaigoje ir teoretikai, ir žymiausi romano kūrėjai pastebi, jog romanas netelpa į poetikų rėmus. Žinoma, klasikinės estetinės pažiūros dar gyvos (Fieldingas, Diderot, Sade'as, ponia de Staël – kiekvienas savaip jų laikosi), tačiau iš tikrųjų klasikinės taisyklės jau nebepajėgia aprėpti arba suvaržyti šio žanro, vis labiau nekantraujančio pasinaudoti savo naująja galia ir paradoksalia laisve. Epas daugiau nebėra privalomas pavyzdys, o greičiau orientyras, kurį reikia pralenkti arba bent pasivyti. Romanas įsisąmonino save kaip svarbų literatūrinį faktą tuo pat metu, kai įsigalėjo Švietimo amžius su savo vertybėmis; jame nuo senųjų saitų ėmė atsisieti „aš", *individualioji patirtis* tapo pažinimo matu ir svarbiausia pasakojimo sritimi. Dabar romano teorijos sferoje ima vyrauti sudėtinga *aš* ir *pasaulio* konfrontacijos (ir taikios, ir aštresnės) problema. Vis dėlto pamažu įsigalintis realizmas (pats reiškinys, o ne žodis, tuo labiau ne literatūrinė kryptis) susilaukia kritikos dėl išankstinio nusistatymo ir ribotumo. Tuomet jau vyksta įvairiausi formos bei turinio eksperimentai, ir romanas tampa patraukliausiu modernių tyrimų įrankiu. Romanas pasirengęs leistis į jo užmojus atitinkančias avantiūras, ir ne todėl,

[14] B. Constanto romanas.
[15] Senancouro romanas.
[16] Sainte-Beuve'o romanas.

kad mėgintų apsisaugoti nuo rigoristų, mokslo vyrų ir valdžios atakų. Jo priešai ginklų nesudėjo. Dar Balzacas turės atremti kaltinimus amoralumu, Flaubert'ui teks gintis netgi teisme. Argi ir mūsų laikais romanistai nesmerkiami myriop už šventvagystę? Tačiau romanas, kurio ydos tapo pagrindiniais jo požymiais, gali progresuoti tik stiprindamas ir plėtodamas tas savybes, kuriomis žadina savo priešininkų įtarumą. Romanas žavi savo šalininkus ir vis mažiau griebiasi gudrybių, kad numalšintų priešininkus. Jis pasitiki savimi, nors dar gresia pavojai, ir jaučiasi atitinkąs laiko dvasią, prieš kurią vis dėlto kaskart dažniau ima maištauti – argi tai netapo viena svarbiausių romano funkcijų? Juk „širdies romantikai" dviprasmiškoje akistatoje susidūrus su „šio kasdienio gyvenimo proza", romanas privalo nepaisydamas praeities dogmų vaizduoti, aiškinti ir apmąstyti šiuos konfliktus. Kaip taikliai pastebi Hegelis, – 1835 metais išleistoje *Estetikoje* (*Esthétique*), ištrūkdamas iš savo griežtos sistemos ribų ir iš dalies jai prieštaraudamas, jis nurodo būsimą romano kelią – tai naujojo amžiaus epinis prozos žanras, „šiuolaikinis buržuazinis epas":

> Čia vėl regime visą interesų, būsenų, charakterių, gyvenimo sąlygų turtingumą ir įvairovę, platų visuotinio pasaulio foną bei epinį įvykių aprašymą. Tačiau romanui trūksta tos pirmykščio pasaulio poezijos, kuri ir gimdo epą. Už romano, šiuolaikine šio žodžio reikšme, glūdi jau suprozinta tikrovė, ir jis stengiasi, kiek leidžia šio pasaulio proziškumas, sugrąžinti įvykiams, individams bei jų likimams tikrovės nustelbtą poeziją. Tad viena dažniausių ir romanui tinkamiausių temų yra poetiškos širdies ir proziškų aplinkybių konfliktas; jis gali išsispręsti arba tragiškai, arba komiškai, arba tokiais dviem būdais: prieš pasaulio tvarką maištaujantys charakteriai arba galiausiai pripažįsta jame tai, kas tikra ir substantyvu, susitaiko su jo sąlygomis ir aktyviai prie jų prisitaiko; arba atmeta prozinę visų savo veiksmų bei kūrinių formą ir vietoj juos supančios prozinės realybės sukuria transformuotą, grožiui artimą meninę tikrovę. Tiesą pasakius, romano, kaip ir epinės poemos, vaizdavimo būdas turėtų būti grindžiamas totalia pasaulio ir gyvenimo vizija, kurios daugialypė medžiaga ir turinys atsiskleidžia per individualų centrinį kūrinio įvykį. Apie koncepciją ir raiškos priemones turiu pasakyti, jog kuo daugiau realaus gyvenimo prozos poetui tenka aprėpti savo aprašymuose, pačiam nepasineriant į proziškumą bei kasdieniškumą, tuo didesnę laisvę jam turime palikti.[17]

[17] *Esthétique*, IV t., Flammarion, 1979.

V.
Romano aukso amžius: nuo romantizmo iki realizmo

1. Realistinės krypties manifestai

„*Pagaliau* ateina *Realizmas*"

1855 metų gruodį Arsène'o Houssaye'aus žurnale *L'Artiste* Fernand'as Desnoyers'as pasirašo manifestą, pavadintą *Apie realizmą* (*Du réalisme*); tais pačiais metais atidaroma didžioji Courbet paroda „Realizmas", po metų Duranty pradeda leisti žurnalą *Réalisme*, po dvejų metų Champfleury publikuoja esė rinkinį *Realizmas* (*Le Réalisme*). F. Desnoyers'o manifeste pirmą kartą viešai išdėstyta realizmo doktrina. Autorius sako: „Realizmas yra tikroviškas objektų vaizdavimas." Dar toliau: „Kadangi žodis ‚tiesa' visiems reiškia tą patį ir patinka net melagiams, reikia pripažinti, jog realizmas, nors ir nėra šlykštumo bei blogio apologija, turi teisę vaizduoti tai, kas egzistuoja ir yra matoma." Paskui pareiškia: „Ir tapybai, ir literatūrai reikalauju veidrodžio teisės" ir pusiau rimtai, pusiau juokais skelbia: „Pagaliau *ateina* Realizmas."

Ištakos ir prielaidos

Taigi atėjo realizmas, susikūrė nauja literatūros mokykla? Antrosios imperijos pirmaisiais metais dėl to daug diskutuota, o „realizmo" terminas – visiškai naujas arba bent labai neseniai imtas vartoti šia reikšme. Jau senokai buvo užmiršta kita, iš viduramžių scholastikos kilusi to žodžio reikšmė, nusakanti nominalizmui priešingą nuostatą, pagal kurią realiai egzistuoja tik bendrybės arba universalijos. Renesanso epochoje įsigali priešinga šio žodžio vartosena, kai *apverčiama realumo-idealumo identifikacija* („realizmui" sugrąžinama pirminė, etimologinė reikšmė, susijusi su *res*, daiktu) ir realybei priskiriami juslėmis suvokiami, taigi materialūs ir konkretūs objektai. Mūsų dienų šnekamojoje kalboje žodis „realizmas" tampa giminingas žodžiui „materializmas" (pastarasis ir pats gana dviprasmiškas) ir žymi mažų mažiausiai aiškų tikrovėje egzistuojančių daiktų bei dėsnių suvokimą kaip prieštarą sapnui arba fantazmui, fikcijai bei nebrandumui arba netgi malonumui (šiai reikšmei labai artima froidiškoji „realybės principo" sąvoka). 1850 metais nuo renesansinės žodžio reikšmės dar nebuvo taip nutolta, bet naujoji vartojimo tendencija vis labiau įsigalėjo: terminą imta taikyti plastinių menų ir literatūros sričiai.

Pažymėtina, kad 1846 metų sausį pasirodžiusi Arsène'o Houssaye'aus knyga *Flamandų ir olandų tapybos istorija* (*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*) suvaidino svarbų vaidmenį toje evoliucijoje, nes joje kalbama apie tapybą, ypač tokią tapybą, kur imituojama tikrovė, jos daiktai, vaizduojama kasdienė buitis ir paprastos liaudiškos scenos; be to, Houssaye'us vadovavo žurnalui *L'Artiste*, kur buvo atgaivintas žodis „realizmas" ir jam suteikta šiuolaikinė, būtent tada į vartoseną įėjusi literatūrinė reikšmė. Tiesa, jį galėjo pakeisti žodis „natūralizmas", jau seniai vartotas kalbant apie tapybą, tačiau jį išstūmė žodis „realizmas", kuriuo imta vadinti literatūros kryptį, o vėliau apskritai rašymo būdą. Savo ruožtu „natūralizmu" pavadintas vėlesnis judėjimas, tiesioginis realizmo įpėdinis, perėmęs daugelį realizmo bruožų ir ne visada aiškiai nuo jo atskiriamas.

Iš tiesų žodį „realizmas" 1834 metais pirmą kartą pavartojo H. Fortoulis (vieną to laiko romaną peikdamas už „perdėtą realizmą, nusižiūrėtą iš pono Hugo [...]"), vėliau, 1835–1837 metais, jį ne kartą

sutinkame žurnale *La Revue des Deux Mondes*. Tad šis žodis, kaip mokyklos pavadinimas ir estetinė nuostata, pamažu įsitvirtino kritikų ir rašytojų vartosenoje, bet ilgai dar laikytas neologizmu (kaip liudija ir užsitęsęs jo rašymas kursyvu). Realizmo šalininkai savo ruožtu ieško ir atranda labai autoritetingų senų protėvių, sąjungininkų, bendraminčių ir pirmtakų – tiesa, dėl to problema nepasidaro aiškesnė. Jie kaip įmanydami remiasi Homeru, Rabelais, Brantôme'u, Soreliu, Molière'u, Pascaliu, Challes'u, Lesage'u, Prévost, Sterne'u, Voltaire'u, Diderot. Iš savo amžininkų, žinoma, mini Balzacą, Hugo, Gautier, Musset, Karrą, Murgerą bei Sue ir Paulį de Kocką. Champfleury savo straipsniuose, be kitų užsienio personalijų, mini Dickensą, Gogolį ir Turgenevą. Vadinasi, realizmo mokykla kovojo dėl savo vietos to laikotarpio literatūros ir meno pasaulyje. Vieni dailininkai, rašytojai ir kritikai, palaikomi tokių žurnalų, kaip minėtasis *L'Artiste* ir *Réalisme*, skelbė savo nuostatas, joms prieštaravo kiti rašytojai, menininkai ir kritikai bei kiti žurnalai. Realistai tarėsi atstovaujantys gyvajai, novatoriškai literatūrai ir skelbėsi pakeisią išsisėmusius (pernelyg konvencionalius) klasicistus ir romantikus (pernelyg atitrūkusius nuo tikrovės ir linkusius į kraštutinumus). Visai natūralu, kad daugiausiai kritikos teko romantikams, nes jie realistams geriau pažįstami. Realistų nuomone, jie ne mažiau nenatūralūs ir nenuoširdūs kaip klasicistai, priešingai – per daug linkę į „fantazijas", lengvabūdišką „raiškumą", gaivališką „idealizmą" ir „dvasingumą". 1856 metų liepą žurnale *Réalisme* Assézat rašo: „Romantikai literatūros tikslu laikė fantastiškus dalykus, o mums menas yra realus, tikroviškas, suprantamas, matomas, apčiuopiamas: skrupulinga gamtos imitacija." Desnoyers'o deklaracijoje dar tiksliau nusakomi jautriausi ir daugiausiai ginčų kėlę aspektai: itin pabrėžiamas literatūros ryšys su tapyba ir vizualumu („romanas yra objektų vaizdavimas..."; „tapybai [...] reikalauju veidrodžio teisės"); tuomet gyvai svarstytas realizmo ir bjaurumo, realizmo ir amoralumo ryšys („šlykščio ir blogio apologija"); pagaliau reikalaujama siekti meninės tiesos, kuri esą glūdi objektyvioje arba daiktiškoje realybėje („tikroviškas objektų vaizdavimas").

Pastebime, jog minėti reikalavimai pirmiausiai taikomi romanui. Žinoma, realizmas pasireiškė ir teatre. Tačiau 1843 metais įžvalgusis realistų oponentas H. Babou vietoj „realizmo" vartoja „analitinio

romano" terminą, naująją literatūrą apibrėžia remdamasis Balzacu ir jo „mokiniu" Charles'iu de Bernard'u:

> Analitinio romano kūrėjai pateikia daugybę detalių, iš kurių jiems ir pavyksta sukurti visumos vaizdą. Materialiuose aplinkos daiktuose jie įžvelgia savo personažų jausmų ir charakterio savybių atšvaitus. Jų supratimu, žmogaus būtis nėra sutelkta vien mintyje, o susideda iš begalės aplink ją pasklidusių atomų; baldų forma ir išdėstymas, drabužių spalva, būsto savitumas, pro langą krintančios šviesos spindis ir aibė kitų nepastebimų smulkmenėlių byloja apie individo, giminės įpročius ir polinkius. Analitinio romano kūrėjas detales garbina kaip antikvarinių daiktų kolekcininkas.[1]

Realistinės krypties principai

Champfleury kalba dar aiškiau nei prieš tai cituotas autorius. 1854 metais, remdamasis „avantiūristu Challes'u", jis logiškai išdėsto kai kuriuos esminius realistinio romano bruožus, kurių santrauka, pagal Bernardą Weinbergą[2], būtų tokia: romanas turi pasižymėti dėmesiu detalėms, o ne „svajomis" ar „išmone"; susitelkęs vien į realybę ir tiesą, jis turėtų būti labai nuoširdus, o sykiu – kalbėti apie šiuolaikinį pasaulį, vaizduoti „papročius" ir „kasdieninio gyvenimo scenas"; tačiau subjektyvus autoriaus požiūris neleidžia vien mechaniškai ir fotografiškai kopijuoti realybės; vadinasi, menininkas privalo atsirinkti pirminę medžiagą, ją sukomponuoti ir išdėstyti taip, kad gimtų meno kūrinys; o galiausiai – romano stilius turi būti tobulai paprastas.

Po dvejų metų tas pats Champfleury laikraštyje *Le Figaro* dar priduria, kad „rimtas" romanistas (kitaip sakant, realistas) yra „beasmenė būtybė", kuri nei teisia, nei nuteisia, nei išteisina", tik „pateikia faktus". Toks romanistas į personažus žvelgia iš šalies, todėl turi „tam tikru požiūriu tapti enciklopedistu ir būti puikiai susipažinęs su savo epochos mokslo bei moralės tendencijomis". Šį (beasmeniškumo bei nešališkumo) reikalavimą kelia ir Xavieras Aubryet[3]. Tais pačiais

[1] *Revue de Paris*, 1843, gruodžio 10.

[2] *Prancūzų realizmas: kritinė reakcija 1830–1870 metais (French realism: The critical reaction, 1830–1870)*, The University of Chicago Libraries, 1937.

[3] *L'Artiste*, 1856, lapkritis.

metais antrame žurnalo *Réalisme* numeryje Duranty „nieko nesupratusiems" trumpai pakartoja svarbiausias pirmojo numerio mintis:

> ...buvo labai aiškiai išdėstyta:
> jog Realizmas atmeta *istoriškumą* tapyboje, romane ir teatre, kad juose nebūtų jokio melo ir menininko mintys nebūtų pasiskolintos iš kitų;
> jog Realizmas iš menininkų laukia tik jų pačių epochos studijos;
> jog toje studijoje rašytojams nevalia nieko iškreipti, visur kur išlaikyti tikslias proporcijas;
> jog geriausias būdas išvengti paklydimų – nepamiršti, kad svarbiausia yra atskleisti *socialinę* žmogaus pusę, kuri yra matomiausia, suprantamiausia ir įvairiausia jo pusė, taip pat stengtis vaizduoti dažniausias instinktų, geismų ir aistrų apraiškas, būdingas daugelio žmonių gyvenimui;
> jog Realizmas menininkui kelia užduotį ne šiaip teikti pramogą, o kurti naudingą, praktinę filosofiją, – tai išaukština ir patį kūrėją;
> jog iš menininko reikalaujant naudingos *tiesos*, ypač tikimasi jautrumo, išmintingo stebėjimo, kai bet kokiame reginyje (ir prakilniame, ir niekingame – įprastiniu požiūriu) įžvelgiamas pamokymas, emocija ir visuomet gebama tą reginyje apčiuoptą pamokymą, emociją perteikti *pilnutinai*, susiejant ją su socialine visuma; pavyzdžiui, menui ir realizmui nepriimtinos reprodukcijos *à la* Henry Monnier, – išplėštos iš visumos, fragmentiškos, nors jas ir norėta priskirti realizmo menui;
> jog kūrinyje atskleistus *jausmus* teisingiausiai įvertina skaitytojai, nes minia taip pat jautri gailesčiui, nelaimei, pykčiui ir t.t., kaip ir jai bylojantis rašytojas.[4]

Išsamiausiai realizmo doktriną išdėstė Henri Thulié žurnalo *Réalisme* 2, 3, 5 ir 6 numeriuose (1856 metų gruodis–1857 metų gegužė). Nuo daugiau ar mažiau provokuojančio proklamavimo labai greitai pereinama prie tikros teorijos kūrimo, palaipsniui aptariant personažus, aprašymą, veiksmą ir stilių. Charakteris yra svarbiausias kūrinio elementas: vaizduoti reikia ne tipą, o individą, pasižymintį specifiniais bruožais, kurie atitinka jo socialinę padėtį ir aplinką; apie tipą galima kalbėti tik tada, kai individo bruožai reprezentuoja kokią nors visuomeninę klasę; be to, personažai privalo būti rašytojo amžininkai ir iš įvairių socialinių sluoksnių. Deramas yra tas aprašymas, kuris padeda charakterizuoti: peizažas, dekoras, interjeras, fizinė išvaizda, drabu-

[4] *Réalisme*, 1856, gruodis.

žiai – visa tai turi kuo tiksliau apibūdinti charakterį. Veiksmas visiškai priklauso nuo charakterių, šie jį valdo ir nukreipia, todėl pageidautinas pasakojimo paprastumas. Na, o stilius turi būti paprastas ir aiškus, reikia ieškoti „taiklaus žodžio" ir vengti perifrazių.

Antonio Wetriponas taip pat pabrėžia „teisingo aprašymo" svarbą, bet šiuo principu jis atremia realistams dažnai metamą kaltinimą amoralumu. Atsikirsdamas jis drauge kaltina tuos, kurie remiasi „tariamu grožio idealu" – „sąlyginiu dalyku, beveik visada pastūmėjančiu tik į manierizmą". Pasak jo, „prieštvaniniai primityvaus grožio sergėtojai nuolat kartoja, kad reikia laikytis moralumo". „O šiuolaikiniais papročiais" – priešingai – domisi tik „stebėti gebantys rašytojai ir rimti menininkai":

> Literatūra negali apsieiti be pasaulio stebėjimo, kaip ir šviesos spinduliai be šešėlių ir kontrastų. Stebėjimas yra ne kas kita, kaip mokslas; tai epochos, jos pažiūrų ir prieštaravimų, bjaurumo ir grožio tyrimų visuma. Vadinasi, literatūra ir mokslas gali gyvuoti, t.y. tobulėti, tik tada, kai apibendrinta forma išreiškia savo epochos, kurią siekia vesti ir apšviesti, poreikius, aspiracijas ir gyvenseną, *kad ir kokie šie būtų*. Taigi romano kūrėjo darbas – vaizduoti gyvenimą tokį, koks jis yra.[5]

1863 metais Feydeau kūrinio *Debiutas operoje* (*Début à l'opéra*) pratarmėje vėl samprotauja apie realizmo amoralumą. Pasak Feydeau, skaitytojas yra „materialistas", jau seniai reikalaujantis ne „išraiškingumo", o tikslaus savo paties atvaizdo. Štai kodėl antroje šio amžiaus pusėje realizmas – vienintelė įmanoma literatūros forma. Visuomenės, „tokios, kokią ją matome", atvaizde, kuriam būtinai reikia vienokios ar kitokios atrankos, medžiagos apdorojimo ir interpretacijos, atsispindi tiek idealas, tiek realybė. Realizmas vaizduoja sugedusius papročius tik todėl, kad pati visuomenė yra sugedusi. Romanas toli gražu nėra atsakingas už moralinį visuomenės pakrikimą, jis tik šitai aprašinėja. Todėl romaną kaltinti amoralumu yra absurdiška.

[5] *Le Présent*, 1857, rugpjūtis.

2. Realizmas kritikos taikinyje

Kaltinimai realistinei krypčiai

Minėti argumentai, kaip ir galima numanyti, nenuginkluoja priešininkų. Jie, kaip antai Babou, pirmiausia pabrėžia šio judėjimo pretenzijas į moksliškumą ir pavojingus romanisto ketinimus tapti sielų „chemiku" ir „gydytoju". Pripažinsime ir kritiko įžvalgumą – skvarbiomis pastabomis jis pranoksta Taine'ą ir Zola ir nepritaria viskam, kas šiems autoriams brangu:

> Iki tol [iki Balzaco] analizė buvo spontaniško talento valdoma veikla; o dabar ji tampa mokslu: iš čia ir kyla visas blogis. Kiekvienam naujam mokslui reikia terminologijos; dvasinei chemijai ji taip pat buvo sukurta. Nuo tol į aistras ir charakterius imta žiūrėti kaip į deguonį ir vandenilį. Įprastą kalbą pakeitė barbariška, pedantiška ir paini technologija. Nedaug trūko, kad dvasinė chemija mums pažertų meilės oksidų ir neapykantos sulfatų, kaip tikroji chemija – geležies oksidų bei švino sulfatų [...]. Dėl šių (tiesa, naujoviškų) manipuliacijų rašytojo kabinetas ėmė vis labiau panašėti į laboratoriją. Papročių romanas atsiskyrė nuo literatūros ir prisišliejo prie fizikos bei gamtos mokslų srities. Romanistas chemikas tapo mediku. Užuot aiškinęs paslaptingus poslinkius personažų širdyje, ėmė tikrinti jiems pulsą. Aistros virto ligomis, o charakteriai – tikais. Materialusis pasaulis, kurį iš pradžių žmogaus protas, regis, buvo pakylėjęs iki savęs, dabar pats sureagavo ir užvaldė protą.[6]

Panašiai viename straipsnyje „Apie medicinos pritaikymą literatūrai", išspausdintame 1860-aisiais *Débats* savo įžvalgumą parodo Ernestas Bersot. Jis teigia, jog mokslinė analizė su menu nesuderinama, itin pabrėždamas, jog tiriant klinikinius atvejus pirmenybė teikiama ne įprastumui, o išskirtinumui, ne normalumui, o patologijai.

Antrasis realistams dažnai reiškiamas priekaištas – tariamas bjaurėjimasis idealu ir mėginimas tikrovės aprašymą sutapatinti su tiesa. Apie tai kalba, pavyzdžiui, Barbey d'Aurevilly, kuriam „realybė yra sudėtinga; vadinasi, norint išnarplioti jos paslaptis ir painiavas, reikia

[6] *Op. cit.*

ilgai ieškoti". Kitas realizmo kritikas realybei, kaip mados dalykui, priešina amžinąją tiesą. Įdomesni Belloy samprotavimai:

> Mene viskas daugiau ar mažiau konvencionalu. Apgaulinga išvaizda apdumia tik tas akis, kurios tam pasiduoda. Kad ir kokia iš pirmo žvilgsnio paprasta būtų realistų programa, jie nesugeba jos laikytis. [...] Autoriui, noriu tuo tikėti, skaudu paaukoti šnekamąją kalbą, tačiau jis privalo susitaikyti su šia būtinybe ir nuo tada jau nėra realistas. Jis siekia kompromiso, vidurio pozicijos ir sprendimo; nemalonu tai sakyti, bet jis daro meną.[7]

Tad Jules'is Levallois tarp daugybės konkrečių objektų realistų aprašymuose veltui ieško „žmogaus sielos". Šiuo prieštaravimu remiasi trečiasis priekaištas realistams – esą dėl pernelyg didelio prisirišimo prie išorinių pavidalų nukenčia psichologinė analizė, neįsigilinama į žmogų (nors nuolatiniuose realistų pareiškimuose tam prieštaraujama). Anot kritikų, realistai yra lėkšti materialistai, nepaisantys menininko jautrumo, neatsižvelgiantys į jo asmenybę. Išklausykime Cl. De Risą:

> Kaip rodo pats jiems suteiktas ir jų prisiimtas pavadinimas, realistai, regis, atmeta ne tik vaizduotės, bet ir skonio, refleksijos, charakterio vaidmenį kūryboje. Kopijuokite realybę, tiksliai ją aprašykite – štai svarbiausi reikalavimai menui, visa kita tėra klystkeliai; t.y. nejauskite, negalvokite, nemąstykite, negirdėkite savo širdies balso, užgniaužkite mintis, nuslopinkite grožio pajautą, savo smegenis paverskite dagerotipo objektyvu, ir viskas gerai klosis.[8]

Ketvirtasis, dažnai ypač audringai reiškiamas kaltinimas šiai krypčiai – niekingumas: esą realistai pirmenybę teikia vulgarioms temoms, ypač mėgsta tai, kas niekšiška, žema, trivialu, ir prasilenkia su savo kaip menininkų pašaukimu, nes toli gražu ne viskas yra literatūros vaizdavimo objekas. Kiek santūriau šią mintį išsako, pavyzdžiui, Peytelis:

> Dabartinės realistinės krypties klaida yra ta, jog kaip aksiomos laikomasi nuostatos: jeigu daiktas tikras, tai kartu ir tinkamas nutapyti arba aprašyti; kita vertus, siekdami energingiau įtvirtinti savo principą, jie

[7] *L'Artiste*, 1859.
[8] *L'Artiste*, 1858, liepos 27.

> pasirinko temas, be tikroviškumo, nepasižyminčias daugiau jokiomis kitomis ypatybėmis, ir todėl polinkis į tikroviškumą virto bjaurumo kultu. Realistai užmiršo, kad kopija, jeigu ji visiškai tiksli, negali būti įdomesnė už originalą. [...] Kaip tik todėl, kad tikrovėje sunku rasti įdomių temų, mene bei literatūroje atsirado vadinamasis idealas.[9]

Apskritai reakcija buvo audringa. Priešininkai visiškai atmetė realistų pažiūras. Temų niekingumas jiems pasirodė susijęs su žema personažų socialine padėtimi, su socialinės aplinkos trivialumu ir vulgariais poelgiais. Anot kritikų, kurie sakosi esą aistringi grožio, idealo, didingumo ir taurumo gerbėjai, realistai voliojasi purve. G. Merlet žodžiais tariant, „pasiklausius [realistų] atrodo, kad pasaulyje tėra daugiau ar mažiau užsimaskavusios prostitutės, kad visų žmonių širdyse glūdi vien ydos, visuomenė – prastos reputacijos vieta, o jie [realistai] tik registruoja, kas tenai dedasi."[10] O štai ką apie realistą sako Louis de Cormeninas:

> Paskaitykite jo kūrinius ir pamatysite, po kokias landynes jis vaikštinėja, kokioje visuomenės begėdystėje sukiojasi, kokiose jausmų kloakose naršo, – vagys, lengvo elgesio merguželės, sukčiai, niekšai. Užuot žmogaus širdyje puoselėjęs gėrio daigus, jis mėgaujasi vien bjaurastimi ir pasiėmęs ne lancetą žaizdoms tirti ir gydyti, o skalpelį žaizdoms draskyti, vaikštinėja nuo amfiteatro prie lavonų krūvos.[11]

Be abejonės, iš tauriu pasipiktinimu dvelkiančių šių pastabų suvokiame vieną svarbiausių realistinės krypties įdiegtų naujovių: romano objektu galutinai ir be išlygų imta laikyti žemuosius visuomenės sluoksnius ir asocialias žmonių grupes – įtartinus asmenis, vagis, prostitutes ir kitokius niekdarius (tai ypač akivaizdu tokių rašytojų, kaip Hugo, Sue bei Balzacas, kūryboje). Kelią jiems parodė jų pirmtakai – vadinamoji pikareskinio romano tradicija arba Defoe kūryba (*Molė Flanders*). Realistai nuosekliai sekė jų pavyzdžiu, bet padarė dar daugiau: be užuolankų gynė tokios tematikos pasirinkimą ir jį laikė viena svarbiausių doktrinos nuostatų. Todėl šios krypties priešininkai jai davė „bjaurumo mokyklos" vardą, o Léonas Gautier šį reiškinį interpretuoja kaip savitą blogio kultą:

[9] *Gazette littéraire*, 1864, liepos 25.

[10] *Revue contemporaine*, 1859, sausio 15.

[11] *Revue de Paris*, 1854, kovo 19.

Realistai žavisi atkaria realybe ir subjauroja grožį, kad šis taptų realus. Turbūt pirmą kartą matome minią, taip aistringai besigrožinčią bjaurastimi: einančią, bėgančią, lekiančią jos ieškoti, džiaugsmingai šūkčiojančią, kai randa, puolančią ant kelių ir ją garbinančią.[12]

Taigi logiška, kad penktasis kritikos priekaištas – dėl stiliaus. Kai kurie vertintojai pripažįsta realistų pastangas siekti išraiškos aiškumo ir paprastumo, priešintis „konvencionalumui, manieringumui, nenatūraliam jausmingumui, dirbtinumui ir perdėtam mandagumui" bei „tuščiažodžiavimui ir pompastikai", o kiti peikia „prastą jų stilių". Esą jie kelia pavojų kalbai ir geram skoniui. Rašoma, kad realistas yra „gramatikos ir gražios kalbos niekintojas", esą jis tiesiog beria žodžius, nepaisydamas subordinacijos, perspektyvos ir visumos principų. Be to, jis perdeda nereikšmingų smulkmenų svarbą, o tai yra pagrindinė painiavos ir disproporcijos priežastis. Lataye mano, jog „didžioji šios mokyklos klaida – visumos aukojimas detalėms, o tai pakerta minties jėgą – ne mažiau kaip perdėtas formos garbinimas".[13] Pasak Arnould: „Jie susipainioja detalėse ir neperteikia visumos. O išplėšta iš visumos, kurioje įgyja tikrąją prasmę, detalė tėra nuogas, nereikšmingas faktas be jokio moralo."[14]

Tačiau išvardinti priekaištai atrodo antraeiliai palyginti su paskutiniuoju, suformuluotu gana vėlai, po romano *Ponia Bovari* publikacijos ir teismo 1857 metais: tai priekaištas dėl amoralumo, o tikriau – dėl atlaidumo ydai. Prokuroras Pinard'as, turėdamas galvoje krikščioniškąją moralę, rašė: „Ši moralė kategoriškai smerkia realistinę literatūrą, bet ne todėl, kad joje vaizduojamos aistros – neapykanta, kerštas ir meilė – juk pasaulis tik jomis ir gyvena, tad menas privalo jas vaizduoti, – o todėl, kad jas aprašinėjant nejaučiama ribų ir saiko."[15] Po Pinard'o kaltinamosios kalbos, smerkiančios Flaubert'o romaną, nuskambėjusios Antrosios imperijos metais tirštėjančioje autoritarizmo ir rūpinimosi morale atmosferoje, „prastuomenės" ir „ištvirki-

[12] *Etudes littéraires pour la défense de l'Eglise*, „M. Gustave Flaubert", V^e Poussielgue et fils, 1865.

[13] *Revue des Deux Mondes*, 1859, sausio 15.

[14] *Revue nationale et étrangère*, 1861, rugsėjo 23.

[15] „Le ministère public contre G. Flaubert..." in Flaubert, *Madame Bovary*, Conard, 1910.

mo" vaizdavimą imta sieti su liguistu polinkiu į gašlumą, gėdingumą ir demonstravimą to, kas – nesvarbu, ar iš dorovingų, ar veidmainiškų paskatų – turėtų būti rūpestingai saugoma paslaptyje:

> Yra tokių mūsų gyvenimo smulkmenų, kurių vieta anapus scenos; geriausių ketinimų skatinamas, reikalauju, kad jos ten ir būtų paliktos, kad tų gyvenimo užkulisių niekas neatgręžtų ir nevadintų tikruoju spektakliu. Tegu kūniškieji geiduliai ir esti geiduliai, tegu siaubingi potraukiai ir esti potraukiai, – žiūrėkime į juos kaip į praūžiančią audrą.[16]

Nors realistai sulaukė ir užtarimo (pavyzdžiui, Flaubert'o advokatas Sénard'as stengėsi įrodyti, kad jo kliento etika iš esmės yra tokia pat tyra ir garbinga etika, kuria vadovaujasi ir jo kaltintojai), nors minėti Watriponas ir Feydeau ginasi argumentais, jog amorali esanti pati epocha, o ne kūriniai, tiksliai atspindintys visą socialinės ir moralinės realybės įvairovę, realizmo priešininkų manymu, negali būti jokių abejonių: doktrina iš pagrindų esanti kenksminga ir todėl atmestina be jokių išlygų. Kritikų požiūriu, žemas temas gvildenantis realizmas ir pats yra neabejotinai žemas; tai amoralumas, paverstas literatūra.

Naujoji romano epocha

Kokias išvadas galima padaryti iš aptarto apsikeitimo šūkiais, argumentais ir prakeiksmais? Pirmiausia, skelbdami savo principus ir estetines nuostatas, romanistai *pirmą kartą* susibūrė į *autonomišką kryptį*. Jie kolektyviai prabilo ir – kartu su dailininkais bei dramaturgais, bet savo pačių vardu ir iniciatyva – stojo po realizmo vėliava į mūšį, virtusį literatūrine kova, už naujųjų laikų romaną. Tuometiniame politiniame gyvenime tvirtai įsigali demokratijos ir parlamentarizmo principai, ekonomikoje didėja masinė pramoninė gamyba ir stiprėja kapitalo įtaka, ideologinėje plotmėje įsiviešpatauja scientistinis pozityvizmas; o romanas tampa vyraujančiu literatūros žanru. Žinoma, ne visi romanistai tuo metu buvo realistai, nors daugybe ypatybių realizmas toli peržengia šios mokyklos ribas. Žinoma, kai kurie realistai, pavyzdžiui, Champfleury, realizmo termino atsisako

[16] *Ibid.*

kaip „dviprasmiško" ir „laikino". Žinoma, kritikai dar neįveikti: jie stipriai oponuoja, ir kova vyksta taškas į tašką; daug pasako tai, jog 1862 metais toks rašytojas, kaip Flaubert'as, *Salambo* autorius, ilgame laiške pagarbiai, bet kartu primygtinai vis dar prašo iš Sainte-Beuve'o, taip pat rašiusio romanus, pripažinimo, kurį šis, nors ir puse lūpų, galų gale suteikia. Moralės bei miesčioniškojo padorumo šalininkų atakas reikėjo atlaikyti poetams (Baudelaire'as buvo pasmerktas!). Žinoma, Antrosios imperijos laikais susilpnėja „demokratijos laimėjimai", o santvarkai lojalių žmonių kalbos pasižymi ypatingu kandumu ir šiurkštumu – tai atsakas į realistų įkarštį ir įžūlų nepagarbumą. Vis dėlto romanas byloja pats savaime, ir jokie inkvizitoriai negali jo nutildyti – beje, nė nemėgina.

Antroji pastaba. Nors realizmo priešininkai ir nepasiduoda, nors, kaip ir jų pirmtakai klasicizmo epochoje, be atodairos smerkia kiekvieną kūrinį, kuriame, jų manymu, aukštinamas amoralumas ir nepadorumas, jie neginčija paties romano žanro, tik atmeta, jų akimis žiūrint, iškreiptą estetiką. Kartais jie, kaip kad generalinis advokatas Pinard'as, netgi turi nenoromis pripažinti kūrinių, kuriuos patys reikalauja uždrausti, literatūrinę vertę. Iš tiesų diskusija jau buvo persikėlusi į kitą plotmę. Patys realistai, nors aiškiai suvokė, kad vadovauja to laikotarpio literatūriniam sąjūdžiui, nesijautė ginantys puolamą romano žanrą. Iš esmės ir romanistai realistai, ir kritikai antirealistai tylomis sutarė, kad *kova už romano įteisinimą jau baigta*. Tuo pat metu, kai baigėsi praktinė ir teorinė kova už žanrą, susiformavo pirmoji oficialiai paskelbta romano kryptis bei kilo pirmasis literatūrinis ginčas dėl romano, įtraukęs didžiąją visuomenės dalį. O tai pergalė, pirmoji „oficiali" pergalė romano istorijoje. Romano nebereikia nei ginti, nei aiškinti. Taktinės gudrybės, atsargumo priemonės ir apsimetinėjimo laikai jau praeityje. Romanas sulaukė brandos, pats siekdamas konfrontacijų ir kaskart iš jų tik laimėdamas, kad ir kokius stiprius smūgius būtų atlaikęs. Romanas be išlygų priskiriamas „pripažintai" literatūrai, su kuria jis siekia susitapatinti ir kuriai jau ima diktuoti savo įstatymus. Ši sparti evoliucija įvyko pirmoje XIX amžiaus pusėje. Atskleidus esminius jos tarpsnius bus galima teisingai įvertinti, kokią vietą (aišku, itin svarbią) joje užima didysis modernaus romano reformatorius, žymusis (nors sunkiai telpantis į rėmus) teoretikas Balzacas.

3. Veržlus kilimas: romanas pirmojoje XIX amžiaus pusėje

Romano triumfas

Apie 1815 metus ima gausėti ženklų, liudijančių požiūrio į romaną transformacijas ir mentaliteto evoliuciją. Ponas Iknayanas[17] mano, kad 1800–1850 metais romano „populiarumo" tarp skaitytojų ir kritikų kreivė smarkiai kilo (kiek smuktelėjusi po 1837-ųjų), sykiu plėtėsi jo įtakos sfera, buvo pripažinta, kad jo tematika rimta. Dar 1805 metais Chateaubriand'as pažymi, jog „romanai turi milžinišką pasisekimą", tie „lengvi, paviršutiniški skaitiniai" taip mėgstami todėl, kad teikia atvangą nuo „filosofinių deklamacijų". Tiesa, nei *Renė* (*René*), nei *Atalos* (*Atala*)* jis, atrodo, nepriskiria tiems paikiems skaitiniams. Benjaminas Constant'as romano *Adolfas* pratarmėje, parašytoje aštuoneriais metais vėliau už patį kūrinį (1824), leidžia suprasti, kad šis „anekdotas" jam nebeįdomus. Puikiai žinodamas, kad skaitytojai apie tai yra kitos nuomonės, Constant'as pakartotinius tų romanų leidimus pateisina siekimu užkirsti kelią neteisėtiems piratiniams egzemplioriams. 1817 metais *Débats* kritikas Dussault pareiškia: „Daugybė blogų romanų pridaro žalos geriesiems."

Kas gi yra geras romanas? Be abejonės, tai pirmiausia romanas, parašytas užsibrėžus tam tikrą tikslą, „rimtas" romanas. Taigi Restauracijos metais paplito ir įsigalėjo nuomonė, kad romanas yra šiuolaikinės visuomenės atspindys ir išraiška. Vadinasi, jis iš esmės rimtas:

> Juk mes buvome tiesioginiai didžiųjų politinių permainų liudytojai, – ar po tokių sukrečiančių įvykių kas nors mums gali atrodyti per rimta? Kodėl universali mąstymo tendencija negalėtų atsispindėti mūsų romanuose kaip ir visur kitur? Jei lengvabūdiškų paikysčių amžius jau praėjo, tai kodėl kūriniai, geriausiai perteikiantys savo laikų gyvenimą, neturėtų būti tokie pat rimti?[18]

[17] *Romano samprata Prancūzijoje. Kritinė reakcija 1815–1848 metais (The idea of the novel in France: The critical reaction, 1815–1848)*, Droz, Minard, 1961.

* Paties F.-R. de Chateaubriand'o romanai (1805 ir 1801 m.).

[18] T. n. in *Archives philosophiques*, 1877.

Tai lėmė romano pasisekimą ir didėjantį brandumą:

> Šio žanro kūriniai mūsų literatūroje sukėlė tikrą revoliuciją; tai nebėra menkaverčiai, tušti, paviršutiniški skaitinėliai, jie peržengė prieškambario slenkstį ir įėjo į saloną, iš kurio taip ilgai buvo gujami, ir dabar mūsų žymiausi rašytojai jau teikiasi jiems aukoti savo nemigo naktis bei talentą.[19]

1823 metais Charles'is Renouard'as *Revue encyclopédique* svarsto, kokią vietą literatūrinėje hierarchijoje galėtų užimti romanas. Jis yra paviršutiniškos, silpnos ir dažnai pavojingos kūrybos buveinė. „Tačiau kai romano imasi talentingas kūrėjas, pakylėja jį į aukščiausią literatūros lygmenį ir per jį skleidžia reikalingas tiesas, pozityvias idėjas, žinias, kurių dauguma skaitytojų patys neieškojo." Tais pačiais metais Nodier konstatuoja:

> Atrodo, kad romanas, kaip išraiška šiuolaikinės civilizacijos, prie kurios jis, nuolat keisdamasis, prisiderino, turės įgyti naują pobūdį ir tenkinti šių laikų žmonių dėmesį svarbiems visuomenės klausimams bei poreikį iš naujo svarstyti tas vertybes ir teises, kurios ankstesnėms kartoms atrodė savaime suprantamos ir nusistovėjusios. Mūsų amžiaus romanas turės būti atidesnis ir skvarbesnis, nesitenkinantis atskiromis papročių detalėmis ir laikinais visuomenės gyvensenos niuansais. Romanas pasimokys iš tos eksperimentinės, tikra žmogiška išmintimi paremtos filosofijos, kuri vis labiau įsigali tautų doktrinoje, dogmatinei religijos filosofijai pamažu netenkant įtakingumo.[20]

Teorinės tokių nuostatų ištakos glūdi 1806 metais Bonaldo išsakytose mintyse. Savo *Literatūriniuose, politiniuose ir filosofiniuose svarstymuose* bendrąją tautos literatūrinės kūrybos koncepciją jis susieja su jos politinėmis ir religinėmis institucijomis. Jo žodžiais tariant, romanas klesti buržuazinėje visuomenėje, kaip rodo anglų (miesčionių, reformatų, prekybininkų, prisirišusių prie šeimos ir turinčių demokratinę atstovaujamąją valdymo formą) pavyzdys: jie puikiai įvaldę šį žanrą. Garsi šio reakcingojo teoretiko frazė „Literatūra yra visuomenės išraiška" cituojama, interpretuojama ir kartojama daugybe (kartais iškreiptų) formų. Nodier, Chateaubriand'as, Rémusat, Ville-

[19] C.J.R. in *Lettres champanoises*, 1820.
[20] *La Quotidienne*, 1823.

mainas, Chasles'is ir kiti juo sekdami teigia, kad „šiuolaikinis", „intymus", „šiaurietiškas", „krikščioniškas" ir „istorinis" romanas yra populiariausia literatūrinė forma porevoliucinėje prancūzų visuomenėje. Penkiolika Restauracijos metų šios idėjos niekas nepaneigė. Po Balzaco ja rėmėsi realizmas ir natūralizmas.

Šiuos teorinius samprotavimus patvirtina ištisą dešimtmetį (nuo 1820) neblėsęs Scotto romanų populiarumas. Scottas moka patraukti skaitytoją, bet dar labiau – jį „prusina", jis – didis „moralistas". Villemainą žavi jo vaizduotė, Nodier ir Hugo liaupsina jo kaip „epiko" sugebėjimus, dar kiti – dėmesį „realybei", o iš tiesų jis yra ir „istorikas", ir „romanistas". Visuotinio susižavėjimo istoriniu *romanu* laikais Scottas (ir iš dalies Manzoni) tampa ryškiausiu pavyzdžiu. Walteris Scottas atnaujina visus žanrus – „romaną, istoriją, epopėją, tragediją, komediją". Tik jo nuopelnas, kad „nepaprastai padidėja romanisto vaidmuo", „jis sukėlė revoliuciją, ištobulinusią romano žanrą". Tokios pat nuomonės buvo ir Balzacas. Pasirodžius istoriniam „buitiniam romanui", atsiveria kelias „socialiniam romanui". Liaupsindamas Scottą, Nisard'as kartu liaupsina ir romaną:

> Seras Walteris Scottas pirmasis savo šedevrais išgarsino šį žanrą. Iki jo romanas vadintas *negrynakrauju žanru* ir galbūt pelnė tokį vardą dėl neapibrėžtos kompozicijos ir ribotumo. Mūsų dienomis romanas užima aukštą ir tvirtą vietą literatūroje, o Walteris Scottas turi gražią ir solidžią reputaciją, kuri, manau, yra ne mažiau svari ir reikšminga kaip didžiųjų rašytojų. Norom nenorom reikėjo pripažinti tokį įvairialypį ir originalų talentą, jį ignoravo gal tik tie kritikai, kurie apskritai netiki kūrinių, sunkiai priskiriamų *pavyzdinių žanrų* kategorijoms, autoriaus talentu.[21]

1831 metais *Le Figaro* rašo: „Žodžiu *romanas*, taip ilgai šmeižtu bukapročių moralistų, pavadintas ne vienas puikus kūrinys, ir kai kada už šio frivoliško pavadinimo slypi stipri filosofinė mintis." 1832 metais *La Revue de Paris* pašmaikštauja: „Dar prieš keletą metų baigdamas licėjų jaunuolis skubėjo parašyti tragediją, jei dar nebuvo parašęs. [...] Šiandien, kai tragedija nebegyva, [...] kiekvienas licėjietis *pradeda* romanu, o ne vienas mokslininkas, kaip jau esame matę, netgi romanu *baigia*."

[21] *Journal des Débats*, 1828.

Ketvirtojo dešimtmečio pradžioje plykstelėjęs romantizmas romano sėkmę sieja su naujosios „mokyklos" sėkme. 1833 metų pabaigoje prasidėjus ginčams tarp klasicistų ir romantikų (ypač Nisard'o išpuoliams prieš „lengvąją literatūrą"), svarbiausiu nesutarimų objektu greta novelės ir dramos, savaime suprantama, tampa romanas. Ar romanas, jei tikėsime minėtu kritiku, yra jau „išsemta kūrybos forma", pasižyminti pigiu gražumu ir gėdingu amoralumu? Jules'is Janinas atsako pagyrimais *Paryžiaus katedrai* (*Notre-Dame de Paris*), *Stelo* (*Stello*), *Šagrenės odai* (*La peau de chagrin*). Nisard'as pripažįsta, kad Mérimée ir Sainte-Beuve'o kūriniai yra vertingi; Cochut žurnale *Revue des Deux Mondes* palankiai atsiliepia netgi apie Sand, Hugo, Sainte-Beuve'ą, Vigny, Musset, Soulié. Saint-Simono idėjų šalininkas ir „socialinio romano" gynėjas Souvestre'as romane „kasdien vis aiškiau" įžvelgia „mokomąją knygą" *par excellence*: jo nuomone, romanas „įvykdo savo pareigą, jei tik priartina – nesvarbu, kokiu keliu – prie tiesos"[22]. Soulié savo ruožtu peikia kritikus už panieką romanui ir 1837 metais drąsiai skelbia: „Visi didžiausios šlovės susilaukę pastarojo meto literatūros kūriniai priklauso romano žanrui"[23]. „Mūsų jauni garsūs kūrėjai dažniausiai visų pirma renkasi romano žanrą."[24] Ketvirtojo dešimtmečio pabaigoje, kaip teigia Francis'as Wey'us, jau „žlugusios visos ankstesnės literatūros sistemos, [...] senosios mokyklos nebegyvos, [...] taisyklės sulaužytos, [...] Aristotelis tyli, Boileau niekas nebepaiso; [...] dabar literatūriniai principai – tai visiška laisvė", o „mokyklų be disciplinos yra tiek pat, kiek individų"[25].

Taigi atėjo romano epocha, ir jo pergalės ženklų vis daugėja. Auguste'as Barbier, nors ir pripažindamas romano trūkumus, kartu sako, jog niekas negali paneigti romano galios, puikaus gebėjimo žavėti ir poveikio masėms: „Šiuo metu tai pats madingiausias ir populiariausias kūrybos žanras."[26] Anot Philarète'o Chasles'io, „romanas viešpatauja visoje Europoje – Anglijoje, Vokietijoje, Prancūzijoje; jis sugriovė epopėją, asimiliavo filosofiją, nuvainikavo pamfletą"[27]. 1839 metais

[22] *Revue de Paris*, 1836, spalis.

[23] *La Presse*, 1836, liepa.

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid*, 1838, lapkritis.

[26] *Revue des Deux Mondes*, 1838, gegužė.

[27] *Le Journal des Débats*, 1839, vasaris.

Sainte-Beuve'o straipsnis žurnale *La Revue des Deux Mondes* apie „industrinę literatūrą" duoda pradžią ilgai kampanijai prieš laikraštinį romaną, vėliau nuo šios konkrečios literatūrinės formos nukrypusiai apskritai prie ją pagimdžiusios sistemos. Paradoksalu, tačiau merkantilizmo, pinigų ir buržua viešpatystė literatūroje, nusmukdžiusi žurnalistinį šio žanro variantą, sykiu signalizuoja romano triumfą. Juk romanas – tai ne tik laikraštinis romanas. Gal Eugène'o Sue *Paryžiaus paslaptys* yra paskutinis merdinčio romantinio romano atodūsis, kaip 1844 metais teigia Limayracas[28]? Kritika jam priešpriešina *Eugeniją Grandė* (1833), *Geidulingumą* (1834), *Kolombą* (1840). Gobineau pranašauja: „Romano, vos vakar įsidrąsinusio vaizduoti viską, laukia tokia karjera, kurios masto dabar neįmanoma nuspėti."[29] Savo ruožtu 1840 metais Sainte-Beuve'as apie George Sand kūrinius atsiliepia kaip apie „tikrus romano šedevrus, kurie tokie nusisekę, kad joks žanras (turiu pabrėžti) negalėtų būti laikomas pranašesniu"[30]. Eugène'as Maronas apibendrina viešpataujančią nuomonę: „Dabar, kai puolamas romanas, puolami atskiri kūriniai, o ne pats žanras."[31] Net pati Akademija pritarė šiai nuomonei, pirmą sykį į savo gretas priėmusi romanistą Octave'ą Feuillet (Mérimée 1845 metais į Akademiją buvo priimtas kaip archeologijos specialistas) – tiesa, tik 1862-aisiais, pačiame realizmo įkarštyje!

Prancūzijoje nebūta romantinės romano teorijos

Tačiau neabejotino romano triumfo, kaip sociologinio ir literatūrinio reiškinio, nevainikavo teorinis triumfas. Net jeigu pritarsime Gaëtano Picono minčiai, kad romantizmas „romanui suteikė literatūrinės aristokratijos inicialus", XIX amžiuje didėjantis šio žanro populiarumas niekada nebuvo tapatinamas su romantinių sluoksnių pergalėmis. Tai galėjo įvykti tik realistinės batalijos metu. Romantikai grūmėsi dėl poezijos ir dramos (1830 metų kovos dėl *Ernani* (*Hernani*));

[28] *La Revue des Deux Mondes*, 1844, sausis.
[29] *La Revue Nouvelle*, 1845, gegužė.
[30] *La Revue des Deux Mondes*, 1840, kovas.
[31] *La Revue Indépendante*, 1846, rugpjūtis.

be kita ko, prancūzų romantikai vis dėlto nesukūrė savosios romano doktrinos, kaip kad, pavyzdžiui, padarė pirmieji vokiečių romantikai, kurie savo teorijoje apie „literatūros" ištakas neatskyrė poezijos, dramos ir romano. Friedrichas Schlegelis *Laiške apie romaną* 1800 metais išsakė viltį, kad netrukus pasirodys „tikrasis" romanas, – toks, kaip jį apibūdina Jeanas Paulis Richteris savo kūryboje: „pasakojimo, giesmės ir kitų formų junginys (dramos pagrindu)". Romanas, šis „arabeskos" menas – t.y. Sterne'o, Diderot *Žako fatalisto* ar Rousseau *Išpažinties* (*Confessions*) pobūdžio romanas – anot Schlegelio, yra dieviškosios „fantazijos" ir poetinės bei kritinės romantinės ironijos vaisius.

Iš prancūzų labiausiai prie šių teorinių įžvalgų buvo priartėję Nervalio veikalai. Tačiau darniõs žanro teorijos Prancūzijos romantikai nesukūrė. Ir pati „romantinės mokyklos" sąvoka – viena iš labiausiai ginčytinų. Kiek autorių, tiek vaizdavimo būdų. Sainte-Beuve'as savo *Geidulingumą* pristatė kaip ypatingą eksperimentą, „potraukio, aistros ir netgi ydos analizę", kuri ir lemia šio romano „toną" – „lėtą, tingų, klampų, slaptą ir intymų, paslaptingą, svajingą ir subtilų, švelnų ir glebų, galiausiai geidulingą". Nuo *Adolfo** iki *Dominikos*** (*Dominique*, 1862) intymusis romanas netapo mokykla – ir nesiekė tapti. Tiesa, George Sand vėliau paskelbia savo nuostatas ir idėjas (moterų teisės, kaimo arba liaudiškasis romanas) bei polemizuoja su priešininkais. Ir Théophile'is Gautier ilgoje *Panelės de Mopen* (*Mademoiselle de Maupin*, 1834) pratarmėje kritikuoja apsimestinį kritikos pakalikų dorybingumą, „moraliuosius žurnalistus", lėkštus naudingojo meno teoretikus ir kitus pažangos šalininkus bei savo ruožtu kiek pabrėžtinai atsainiu bei apsimestinai cinišku (nors ir linksmu) tonu kalba apie meną menui. Tačiau visa tai nelaikytina teorija.

Įdomiausių minčių apie istorinį romaną pateikė Vigny. Romano *Sen Maras* (*Cinq-Mars*, 1827) pratarmėje, pabrėžęs istorinių svarstymų svarbą šiuolaikinėje Prancūzijoje, jis kalba apie idealią ir moralią „Tiesą", aukštesnę už regimąją „Tikrovę". Ką tai reiškia? Pirmosiomis eilutėmis Dramą ir Istoriją jis priešpriešina „Religijai, Filosofijai, grynajai Poezijai" – pastarosioms „dera neapsiriboti gyvenimu, siekti toliau už laiką, iki amžinybės". „Istorinės kūrybos sistemai" išskir-

* Benjamino Constant'o romanas, parašytas 1807 m., išleistas 1816 m.

** E. Fromentino romanas.

tinės reikšmės jis neteikia. Kita vertus, Vigny įrodinėja, kad „kūrinio didybę lemia žmogaus minčių ir jausmų visuma, o ne žanras, kurio forma tai išreiškiama, ir kad teorija yra tuščias užsiėmimas". „Kas iš to, – jis klausia, – kad teorija mums paaiškina, kas mus sužavėjo?" Taigi Vigny nesiima „ginti" romano „žanro". Dėl to išdidoko atsisakymo, atskleidžiančio jo teorinio užsiangažavimo ribotumą, „Svarstymai apie tiesą mene" (taip jis pavadino pratarmę) nukenčia. Matome, kaip jis svyruoja tarp istoriko ambicijų (analizuoti istorinius faktus kaip moksliniame traktate) ir pretenzijos į idealizuotą meną, sutaurinantį ir pagražinantį faktus. Anot Vigny, realybė yra liūdna ir „nuvilianti". Jis rašo:

> Man atrodo, kad žmogaus protui Tiesa rūpi tik tiek, kiek ji siejasi su visa epocha; svarbiausia – įvykių visuma ir didieji žmonijos žingsniai, smarkiai keičiantys individų gyvenimus, tačiau smulkmenoms abejingam protui labiau patinka ne realūs, o gražūs, arba, tikriau sakant, didingi ir visapusiški žmonės, – ir autorius išreiškia šią mintį skambiu aleksandrinu – istorija yra romanas, o tauta – jo autorius."

Iš to matyti, kad Vigny mintys artimos kai kurioms svarbioms Scotto ir Balzaco įžvalgoms. Tačiau jis neįstengia užčiuopti organinio ryšio tarp dėmesio faktui ir meninio apdorojimo būtinybės – jis juos gretina, priešina, bet nesieja, jis pabrėžia visa apimančio požiūrio būtinybę, bet tučtuojau pareiškia, kad tai neįmanoma, nes yra tik Dievo valioje; jis kalba apie tipą, paskirų „bruožų" sankaupą, „kurio tiktai vardas yra išgalvotas", ir trokšta, kad pagrindinius vaidmenis atliktų žinomi istoriniai veikėjai; pagaliau Tiesa jam „antraeilis dalykas", ir nors Vigny kuria „fikcijos" genealogiją, jo nuomone, tai tėra „iliuzija", nublankstanti prieš vienintelį jam svarbų dalyką – „pastebėjimų apie žmogaus prigimtį tikroviškumą, o ne fakto autentiškumą". Didingas Vigny stilius negali nuslėpti, kad autoriui sunkiai sekasi apčiuopti istorinio romano specifiką, o tai, ko gero, taip pat paaiškina jo abejingumą romano likimui (o gal net pačiai istorijai). Hugo, kuris žanro teorijos kūrimu domėjosi ne ką labiau už Vigny, kartą prisipažino – priešingai – pernelyg stengęsis savo romanus paversti epopėjomis. Kad ir kaip ten būtų, atrodo, kad Vigny nuo savo projekto laikosi atokiau, pastūmėtas įžvalgumo ir nusivylimo. Jis supranta, kad pretenduoti į vienintelę ir universalią tiesą pernelyg

užgaidu, ir mato vienintelę išeitį – visuotinai reikšmingą moralinį siekį.

Norint sukurti šiuolaikinio pasaulio romaną, galbūt nereikėjo „gyvenimo“ laikyti „liūdna drama“, – verčiau reikėjo aprėpti svarbiausias jo dramatiškas prieštaras. Būtent tai randame didžiausio tos epochos fantazuotojo ir revoliucionieriaus romanuose bei jiems skirtose refleksijose ir komentaruose. Nors iškiliausi romantizmo romanai nesulaukė teorijos, vertos būti vadinama šiuo žodžiu, Balzaco kūryboje, be abejonės, pasireiškė kritinė romantinių romanų dvasia, nors kartu šis autorius davė pradžią šiuolaikinei realistinei tradicijai. Dėl šios priežasties teorinė Balzaco refleksija, skatinama galingo kūrybinio dinamizmo, nepaneigiamai dominavo jo epochoje.

VI. Balzacas teoretikas

1. Balzacas – visa apimančio romano teoretikas

Kūrinys ir projektas

Balzacas aiškiau, plačiau ir taikliau nei dauguma amžininkų išsakė savo ketinimus, idėjas, literatūrines nuostatas. Štai Stendhalis savo trumpose pratarmėse apsiriboja tik keliomis ironiškomis frazėmis (iš drovumo ar iš atsargumo?), kuriomis, tiesą sakant, siekia užkirsti kelią politizuotoms bei tendencingoms savo kūrinių interpretacijoms, o Balzacas pratarmėse, laiškuose, literatūrinės kritikos straipsniuose arba – netiesioginiu būdu – draugams vogčiomis ar primygtinai primetamuose samprotavimuose, galiausiai – ir ypač – savo *Žmogiškosios komedijos* (*Comédie Humaine*) 1842 metų leidimo pratarmėje įvairiais aspektais aptaria romano ir romaninės kūrybos problemas: kuo remtis ir vadovautis, kaip rinktis temas, kokių kompozicijos principų laikytis, kaip pateikti personažus, atskleisti visumą ir įgyvendinti bendrą sumanymą.

Tačiau tai daug daugiau nei kritinės pastabos. Dažniausiai Balzacas neaptarinėja paskirų atvejų, bet imasi teoriškai apmąstyti „romano poetiką“. Be to, šis atkaklus, nuolatos savo tekstus taisantis ir pertvarkantis, vis nespėjantis kūrėjas, parašęs daugybę puikių kūrinių, labai gerai suvokia savo kūrybos naujoviškumą, svarbą ir poveikį tuometinei romano koncepcijai. Žinoma, įvertinę jo užmojus, nuostatas, pasaulėžiūrą,

susidarytume toli gražu ne išsamų vaizdą apie Balzaco romanisto indėlį, – tam reikėtų atskiros studijos. Tačiau romano teorijų bei apskritai literatūros istorijoje Balzacas suvaidino tokį vaidmenį ir padarė tokią įtaką, apie kokią joks romanistas iki tol negalėjo net pasvajoti. Tuo požiūriu kūrinys, projektas ir sėkmė yra neatskiriami dalykai.

„Beveik prieš trylika metų pradėtą kūrinį sumanius pavadinti *Žmogiškąja komedija*, reikia paaiškinti jo sumanymą, papasakoti apie jo kilmę, trumpai išdėstyti planą..." – taip pradedama 1842-ųjų „Pratarmė"*. Balzacas pats nurodo, kokių nuostatų derėtų laikytis autoriui, kuriam labiau rūpi ne tiek darbo vyksmas ir jo etapai, kiek bendra jo projekto prasmė ir svarba. Taigi kartu su autoriumi ir jam pritardami turėtume projektą interpretuoti bendrojo sumanymo ir siekiamo tikslo aspektu, t.y. apžvelgti jį tą akimirką, kai įgavo pavidalą galutinė kūrinio koncepcija: ne vien todėl, kad ši koncepcija ėmė ryškėti labai anksti (maždaug nuo 1831–1834 metų), bet (ir ypač) todėl, kad ji suteikia prasmę viskam, kas padaryta iki tol, nušviečia konkretų romanisto darbą bei ankstesnius teorinius svarstymus.

Romanas kaip „žmogiškoji komedija"

1834 metų spalio mėnesio laiške poniai Hanskai Balzacas jau kalba apie „genialią" idėją keliuose kūriniuose vaizduoti tą patį personažą ir viename puslapyje labai kondensuotai išdėsto savo sistemą:

> Manau, kad 1838 metais trys šio gigantiško statinio dalys bus jei dar neužbaigtos, tai bent sujungtos, ir jau bus galima spręsti apie visumą. *Papročių etiuduose* (*Etudes des moeurs*) pavaizduosiu visus visuomeninius reiškinius, nepamiršdamas nė vienos gyvenimo situacijos, nė vienos fizionomijos, nė vieno vyro ar moters charakterio, jokios gyvensenos, profesijos, visuomeninio sluoksnio ar Prancūzijos provincijos, įtrauksiu ir visas vaikystės, senatvės, brandaus amžiaus, politikos, teisingumo, karo temas.
> Paskui, žingsnis po žingsnio ištyrus žmogaus širdies istoriją ir visapusiškai aprašius visuomenės istoriją, jau bus padėti kūrinio pamatai. Tai bus ne išgalvoti, o iš tikrovės paimti faktai.

* Vert. pastaba.

> Antroji dalis bus *Filosofiniai etiudai* (*Etudes philosophiques*), nes, aptarus *reiškinius*, reikia atskleisti jų *priežastis*. *Papročių etiuduose* aprašęs jausmų žaismą ir gyvenimo tėkmę, *Filosofiniuose etiuduose* paaiškinsiu, *iš kur atsiranda jausmai, kas lemia gyvenimą*; be kokių pagrindų ir sąlygų negali egzistuoti nei visuomenė, nei žmogus; o ją [visuomenę] aprašęs, dar kartą apžvelgsiu kaip teisėjas. Taigi *Papročių etiuduose* rasime tipizuotas *asmenybes*, o *Filosofiniuose etiuduose* – individualizuotus *tipus*. Tokiu būdu viskam suteiksiu gyvumo: tipui – jį individualizuodamas, individui – jį tipizuodamas. Konkrečiai gyvenimo ištraukai suteiksiu mintį, o minčiai – individualų gyvenimą.
>
> Vėliau, po *priežasčių* ir *pasekmių*, ateis *Analitinių etiudų* (*Etudes analythiques*) eilė (šiai daliai priklauso *Santuokos fiziologija* (*Physiologie de mariage*), nes, *išnagrinėjus reiškinius* ir *priežastis*, reikia apibūdinti *principus*. *Papročiai* – tai spektaklis, *priežastys* – *užkulisiai* ir *scenos įrenginiai*. *Principai* – tai *autorius*...

Vadinasi, visa jau apmąstyta, parengta. Joks romanistas dar niekada nebuvo užsibrėžęs siekti tokio visapusiškumo ir kūrybinės perdaros. Balzacas ketina vienas pats sukurti pasaulį, kuris varžytųsi su realybe, parašyti tokį literatūros kūrinį, kuris lenktyniautų su tobuliausiais kūriniais, jis netgi drįsta išdėstyti to kūrinio-pasaulio filosofiją, jo savybes ir principus! Romaną jis apibrėžia kaip svarbiausią naujųjų laikų sintetinį žanrą, kaip didžiųjų praeities žanrų palikuonį, už juos visus stipresnį, tikslesnį ir kritiškesnį. Šiam gigantiškam sumanymui nereikia jokios gynybinės polemikos su pripažintais teoretikais, jokio estetinio pateisinimo praeities bei dabarties Aristotelių ir Boileau akyse. Tuo metu Balzacas jau laikosi nuomonės, jog Scottas, sukūręs istorinį romaną, davė pradžią iki tol atskirų pasakojimo būdų ir žanrų jungčiai. Sau Balzacas kelia dar aukštesnį tikslą – *sujungti* iš tiesioginio bendravimo su *Visuomene* paimtą medžiagą, bet ne kopijuoti visuomenę, o ją pavaizduoti, pakylėti ir transformuoti į *meno paminklą* (anksčiau tai buvo tik svajonė). Tuo požiūriu Balzaco siekiamas realizmas („tai bus ne išgalvoti, o iš tikrovės paimti faktai") jam leidžia atsiplėšti nuo tradicinės poetikos, neišeinant už meno ribų: romanas yra vienintelis žanras, kuris, išstumdamas visus kitus, kartu juos realizuoja. Tai ne literatūros ribų peržengimas, o greičiau naujas kūrybos būdas.

Glaustame toliaregiškame laiške poniai Hanskai atsiskleidžia visa Balzaco užmojo didybė, bet kartu ir jo įtampa bei prieštaravimai. Koks

idealo ir realybės santykis? Ar įmanoma suderinti tipizavimą su individualybės išlaikymu, stebėjimų smulkmeniškumą su dvasios polinkiu norminti? Kaip reikėtų įsivaizduoti atskiro kūrėjo ir daugybės natūralių fenomenų susidūrimą? Ir taip toliau. 1834 metų spalį išsakytas nuostatas Balzacas pakartojo ir patikslino „Pratarmėje", kur įtraukė esmines mintis iš kitų dviejų Įvadų – į *Filosofinius etiudus* (1834-ųjų gruodis) ir *Papročių etiudus* (1835-ųjų balandis) – bei pateikė ne ką mažiau ambicingą, tačiau išsamesnę ir nuoseklesnę teorinę programą.

2. „Konkuruoti su tikrove"

Kompozicijos vientisumas

Sprendžiant iš „Pratarmės", „pirmiausia" kilo „miglota idėja", išsirutuliojusi iš Balzaco filosofinių apmąstymų, jo nepaprasto domėjimosi „rašytojais mistikais, kurie gilinasi į mokslų ryšį su begalybe, kaip kad Swedenborgas, Saint-Martinas ir kt., bei tokiais talentingiausiais gamtos mokslo atstovais, kaip Leibnitzas, Buffonas, Charles'is Bonnet ir kt." Taigi mokslinės-filosofinės spekuliacijos tapo prielaida filosofiniam-literatūriniam sumanymui, o pradžią davė iš šių mąstytojų perimta „kompozicijos vientisumo" idėja. Vientisumas ir kompozicija – toks esminis *Žmogiškosios komedijos* principas: gamtos vienovė – kūrinio kompozicija, ir atvirkščiai.

Vadinasi, teigia Balzacas, nors visuomenė ir panaši į gamtą, nors iš žmogaus rūšies ji sukuria galybę įvairių skirtingų žmonių, priklausomai nuo to, kokioje „sferoje jie veikia", socialinė sfera yra daug sudėtingesnė ir labiau nenuspėjama nei gamtos pasaulis. „Visuomenės gyvenime pasitaiko tokių atsitiktinumų, kurių nerasi gamtoje, nes jis apima ir gamtą, ir visuomenę." Žmogaus protas socialinei kovai teikia „kitokio pobūdžio sudėtingumą". Balzacas tvirtina, kad žmogus turi specifinių ypatybių („Visuomenėje moteris ne visada yra patino patelė"), ir primena, jog „princo, bankininko, artisto, buržua, šventiko ir vargšo įpročiai, drabužiai, žodžiai, buveinės yra visiškai skirtingi ir sulig kiekviena civilizacijos pakopa kinta". Labai sena socialinės nelygybės tema atliepia XVIII amžiuje paplitusias ir Balzaco laikais tęsia-

mas (kaip liudija garsieji Cuvier ir Geoffroy Saint-Hilaire'o debatai) spekuliacijas apie pirmapradę gyvūnų rūšių vienovę, vėliau virtusią įvairove. Balzacas gamtos mokslų modelį pritaiko romano teorijai. Žinome, kokio pasisekimo vėliau susilaukė literatūrinis darvinizmas, pavyzdžiui, Brunetière'o kūryba ir Zola panaudoti Claude'o Bernard'o darbai. Pratarmėje minėtą temą atgaivino ir parėmė dar viena iš Švietimo amžiaus perimta idėja, – kad sociopsichologiniai duomenys determinuoja „visuomenės rūšių", vadinasi, ir civilizacijoje gyvenančių individų poelgius bei santykius.

> Skirtumai tarp kareivio, darbininko, administratoriaus, advokato, dykūno, mokslininko, politiko, prekeivio, jūreivio, poeto, vargetos, dvasininko yra tokie pat ryškūs, nors ir sunkiau įžvelgiami, kaip skirtumai tarp vilko, liūto, asilo, varno, ryklio, ruonio, avies ir t.t. Vadinasi, kaip esama gyvūnų rūšių, taip egzistuoja ir visada egzistuos visuomenės rūšys.

Ši koncepcija tampa antrąja Balzaco vieningos kompozicijos dėsnio ašimi. Tai verčia manyti, kad jo kūrybingumo šaltinis – ne tiek to šimtmečio romano technika, kiek praėjusio šimtmečio spiritualistų bei deterministų filosofinės idėjos (o jos nėra priešingos, – ir vienos, ir kitos, skirtingai nuo idealistinio dualizmo, postuluoja substancijos vienovę). Įkvėpimo jis semiasi ir iš klasicizmo amžiuje ištobulintos „papročių istorijos", tačiau nori ją padaryti dar išsamesnę, gilesnę ir aiškesnę, štai kodėl jis gali nauja šiuolaikiška termino *istorija* prasme įvesti irgi naują, dabar atsiradusį romaninio rašymo tipą – *dramatinį* rašymą. Čia vėlgi įžvelgiame literatūrinę dimensiją, nes XIX amžiuje istorija ir romanas susijungia. Sisteminės referencijos erdvėje (visuomenės vienalytiškumas) permaininga personažų įvairovė reikalauja teatriniam rašymui ir kartu moksliniam metodui artimesnio vaizdavimo būdo – tai yra sintetiškesnio, dinamiškesnio, konkretesnio pasakojimo. Balzaco realizmas – iki tol paskirų savybių bei autonomiškų, atskirų pasakojimo būdų derinys. Pirminė Balzaco „miglota idėja" atveria galimybę literatūriniam vaizdavimui, kuris įveikia ligtolinį pasakojimų vienpusiškumą ir įkvepia jiems visiškai naują filosofinę ambiciją:

> Tiktai kaip padaryti, kad tris ar keturis tūkstančius veikėjų apimanti drama, tai yra visuomenė, būtų įdomi? Kaip pasiekti, kad patiktum ir poetui, ir filosofui, ir masėms, kurios pageidauja, kad poezija ir filosofija būtų atskleista jaudinančiais vaizdais? Nors ir suvokiau žmogaus širdies

istorijos svarbą ir poeziją, bet neįsivaizdavau, kaip ją perteikti: juk iki pat mūsų laikų patys žymiausi pasakotojai įdėdavo visą talentą, kol sukurdavo porą tipiškų veikėjų, kol pavaizduodavo kurią nors vieną gyvenimo pusę. Būtent tokios mintys man kilo skaitant Walterį Scottą.

Pagiriamasis žodis Walteriui Scottui

Taigi Walteris Scottas buvo romano atsinaujinimo inspiratorius ir pavyzdys, kuriam Balzacas „Pratarmėje" dar kartą išreiškė pagarbą. Žinoma, Scottas mums dabar neatrodo toks didis mąstytojas ir rašytojas kaip „Pratarmėje" paminėti jo pirmtakai Cervantesas, Rousseau ar Goethe, tačiau Balzacui kaip romano personažų kūrėjas jis yra neprilygstamas (iš pradžių garsusis posakis „konkuruoti su tikrove" buvo adresuotas būtent jam). Pagiriamasis žodis Scottui kartu yra ir romano išaukštinimas bei reabilitavimas. Tai Walterio Scotto nuopelnas, kad skaitytojas gali vėl grožėtis graikų romanu, viduramžių herojiniu epu, anglų romanu, o prieš tai – Rabelais, vienu mėgstamiausių Balzaco autorių. Anot Balzaco, Scotto kūrybinė galia bei jo istorinis „vietinio kolorito" pojūtis nušviečia ir žymiuosius tiek senųjų, tiek nesenų romanų kūrėjus, o sykiu atveria kelią Balzaco sumanymui:

> Walteris Scottas iškėlė [...] romaną į istorijos filosofijos lygmenį, – iškėlė literatūros rūšį, kuri jau daug amžių puikiais deimantais puošia poetinę karūną tų šalių, kurios turi savo literatūrą. Į romaną Scottas įliejo praeities dvasios, supynė jame dramą, dialogą, portretą, peizažą, aprašymą; sulydė stebuklą ir tikrovę, tuos epui būdingus elementus, derino poeziją su kasdieniškiausia kalba.

Taigi, remdamasis Scotto kūryba, Balzacas kelia romanui pačius aukščiausius tikslus ir randa priemonių įgyvendinti „savo" darbui. Iš pradžių, maždaug 1824–1827 metais, kai parašytas romanas *Vaikinas* (*Gars*), pirmasis romano *Šuanai* (*Chouans*) variantas, Balzacui kilo mintis Scotto pavyzdžiu vieną knygų seriją skirti Prancūzijos istorijai. Vėliau sumanymas pakito, ir istorinę dimensiją Balzacas perkėlė į prancūzų visuomenės dabartį bei užsibrėžė tapti šiuolaikinių papročių istoriku. Taip Scottas, atverdamas plačiausią istorinę perspektyvą ir įvairialypę dabarties sceną, Balzacui įdavė raktą į „begalinę žmogaus

prigimties įvairovę". Todėl pastarasis ir imasi tokios misijos: „Prancūzų visuomenė turėjo tapti istoriku, o aš privalėjau būti vien sekretoriumi", galbūt tai išdidumo, o gal kuklumo viršūnė, bet ji įgalina realizuoti „Pratarmės" pradžioje paskelbtą sumanymą: „parašyti istoriją, kurią pamiršo daugelis istorikų, – papročių istoriją".

Tačiau ambicija nugali kuklumą: visuomenės „sekretorius" toli gražu nėra trumparegis ir pasyvus kopijuotojas. Balzacui reikia ir įsikišti: apibūdinti, sugrupuoti, atrinkti, sukurti tipus sujungiant atskirus bruožus (t.y. užsiimti personažų mikrokompozicija, atitinkančia romano visumos makrokompoziciją). Jis turi atlikti užduotį, kuriai reikia „didelės kantrybės ir drąsos", – atkurti savo gyvenamąjį metą – pateikti kondensuotą, sistemingą ir gyvą jo atvaizdą. Savo veikla ir išmone rašytojas „laisvesnis" ir labiau didis nei pats didžiausias politikas. Scotto pramintu keliu žengiantis balzakiškasis romanas siekia būti ištikimas tikrovei, bet jos nemėgdžioti, nes romanu laikytinas ne tikslus tikrovės registravimas, o jos pagrindų atskleidimas.

Romanas žengia į politiką

Balzacui tai labai svarbu. Rašytojo, kaip „visuomenės sekretoriaus", sampratą pakoregavęs teiginiu, kad naratoriaus veikloje matąs kone dievišką funkciją, Balzacas savo filosofinių nuostatų vardan nebegalėjo likti vien tuo, kas yra ir kuo labai norėtų būti, – „tikslaus atkartojimo" šalininku, „daugiau ar mažiau realistišku, meistrišku, kantriu ir drąsiu žmonių tipų kūrėju", „intymių gyvenimo dramų pasakotoju", „visuomenės buities archeologu", „gėrio ir blogio metraštininku". Ir šiais laikais ne vieną skaitytoją žavi Balzaco gebėjimas „parodyti" šiuolaikinį pasaulį, atskleisti XIX amžiaus pirmosios pusės prancūzų visuomenės psichologiją ir sociologiją, tačiau pats rašytojas tuo nesitenkina. Jis nori būti ne vien pasakotojas, bet ir filosofas. Laiko save ne šiaip smulkmenišku stebėtoju, o plataus akiračio istoriku. Balzacas romanistas kūryboje atsiskleidžia ne tik kaip dramaturgas, bet ir kaip socialinių mokslų specialistas, o ypač kaip mąstantis politikas. Politinė veikla vainikuoja ir praturtina mokslininko triūsą ir rašytojo meną. Tad romanistas nėra vien (!) apie dabartį svajojantis poetas, jis nori būti

iškalbingas vedlys į ateitį. Balzacas romaną puikiai susieja su politika.

„Rašytojas privalo turėti tvirtas moralines ir politines nuostatas ir laikyti save žmonių mokytoju, nes žmonės ir be mokytojų moka abejoti", – teigia Bonald'as. Šie „nepaprastai taiklūs žodžiai", priklausantys vienam didžiausių kontrrevoliucinės dešinės teoretikų (priminsim, kad tas pats teoretikas teigė, jog literatūra yra visuomenės išraiška), byloja apie poreikį angažuotis ir prisiimti atsakomybę bei remtis nekintančiais atspirties taškais – tokiu požiūriu ir vadovaujasi *Žmogiškosios komedijos* autorius. Balzacas atvirai prisipažįsta esąs angažuotas rašytojas. Būtent jis, kitur kalbantis apie istorijos sąlygiškumą ir materialinių sąlygų determinuotumą, manantis, kad „romanai yra privatus tautų gyvenimas", sakosi visai netikįs visuomenės Pažanga ir tikįs (santūriai) Išrinktųjų valdžia. Žodžiu, jis palaiko absoliutizmą! Žinoma, pasakytume, net ir Liepos monarchijos laikais yra lengviau remtis Visuomenine santvarka ir monarchistine partija bei parankiau rašyti „dviejų amžinųjų tiesų – religijos ir monarchijos – šviesoje (abiejų būtinumą iškelia dabarties įvykiai)", nei prisipažinti esant revoliucionieriumi ar respublikonu! Pavyzdžiui, Stendhalis nusprendė tylėti, slapstytis ir mėtyti pėdas (malonumo dėlei!); jis nesivadovavo nė viena iš minėtų aukščiausiųjų tiesų, švietusių Balzaco kūrybos naktims bei jo pasaulietinių pergalių svajonėmis. Tačiau Stendhalis, kaip liudija didieji jo romanai ir kaip pripažįsta pats Balzacas, karštas *Parmos vienuolyno* (*La Chartreuse de Parme*)* kritikas, iš tikrųjų taip pat yra visiškai persiėmęs istorine ir politine tuometinės visuomenės dimensija. Priešingai nei slėpiningasis *Raudona ir juoda* (*Rouge et noire*), *1830 metų kronikos* (*Chronique de 1830*)** autorius, nuogas, atviras visų žvilgsniams *Žmogiškosios komedijos* demiurgas (o juk tokį jį ir iškalė Rodinas), žengdamas koja kojon su kita labai svarbia to meto politinio ir socialinio gyvenimo liudytoja George Sand, išreiškia pagrindinę porevoliucinio prancūzų romano tendenciją – politikos primatą ir išankstinės nuomonės būtinumą, nesvarbu, kokių pozicijų ar nuostatų laikosi romanistas. Balzacas dar pakiliau ir atviriau už kitus kalba apie tikroviškumo – Revoliucijos padarinio – būtinybę romane; ir nesvarbu, ar jame pritariama Revoliucijai, ar prieštaraujama!

* Stendhalio romanas.

** Kiti Stendhalio romanai.

„Filosofiškumo" idėja

Žinoma, „principus" susiedamas su „priežastimis" ir su „padariniais", Balzacas turi savo sumetimų – jis įgyvendina vieną iš pagrindinių savo idėjų, kilusių dar prieš atskleidžiant galutinį projektą: „Nors mintis arba mintį ir jausmą užvaldanti aistra yra socialiniai reiškiniai, bet juose esama ir destrukcinio prado. Tuo požiūriu visuomenės gyvenimas panašus į žmogaus gyvenimą." Pripažindamas, kad katalikybė ir monarchija sugeba „sušvelninti vitalinę veiklą" (kuria individas griauna pats save), o socialiniu atžvilgiu „tobulai ir sistemingai slopina civilizuoto žmogaus ydas", Balzacas primena – tik apverčia antraip – tą didžią, giliai išgyventą tiesą, kurią per skausmus, balansuodamas ant išsekimo ir mirties slenksčio, pavertė sukrečiančia patirtimi: mintis žudo gyvenimą. Atpažįstame 1831 metų Chasles'io studijos mintis, kurias ir įkvėpė Balzacas, vėliau pats jas pakartojęs romano *Šagrenės oda* (*La Peau de Chagrin*) „Pratarmėje": „Kuo žmogus tampa civilizuotesnis, tuo labiau save žudo." Skvarbėjantis žmogaus protas ir individo, ir visuomenės būtyje sėja netvarką bei suirutę. Siekiai žlugdo, kūryba žudo. Aišku, ši balzakiška tema nėra būdinga visiems to meto romanams. Tačiau ji, kaip Balzaco sukurtos teorijos varomoji jėga ir kaip balzakiškojo kompleksiškumo pavyzdys (jo užmojai ne tiek prieštaringi, kiek vienas kitą papildo, praplečia ir pagilina), leidžia geriau pajusti ryšį tarp draminės kompozicijos, moksliškumo siekio, istorinės pakraipos ir politinių bei filosofinių Balzaco nuostatų.

3. Detalė ir visuma

Katalikiškasis idealas ir detalės realizmas

Tai, kad Balzacui toliau „Pratarmėje" tenka gintis nuo kaltinimų amoralumu, – jam, dar nepradėjusiam diskusijos apie *estetiką*, – gali atrodyti apgailėtina ar truputį juokinga. Iš tiesų dar 1842 metais romanistai turėdavo saugotis viešosios moralės grasinimų. Gindamasis

Balzacas vardija savo romanų personažus, pasižyminčius pačiomis didžiausiomis krikščioniškosiomis dorybėmis; anot paties autoriaus, jo kūryboje tokių veikėjų itin gausu, be to, jų portretus sudarančios detalės teikia jiems „tikrumo". Palaiminta Šventoji katalikybės ir realizmo sąjunga! Katalikų religija, iš kurios, Balzaco teigimu, jis ir semiasi įkvėpimo, atskleidžia ir apibūdina nuodėmę, ją slopina, su ja grumiasi ir, jei mano esant reikalinga, atleidžia! Kokia nuostabi paspirtis, juo veiksmingesnė, kad patiki romaną jo paties teiginių jėgai! Ši jėga yra už romaninės literatūros ribų egzistuojanti sistema, savitas romano antrininkas, ginantis literatūrą nuo pačios savęs ir nuo priešininkų, puošiantis, teikiantis šventumo ir nė kiek nekenkiantis. Balzaco dėka katalikybė tampa romano globėja!

Kita, ne transcendentinė, bet Balzaco tekstui imanentiška gynybos ir pateisinimo sistema – rėmimasis iš gyvenimo paimtais „tikrais faktais". Tuo požiūriu „Pratarmė" yra ne tokia iškalbinga kaip Felixo Davino-Honoré de Balzaco „Įvadas" į *Papročių etiudus* (1835-ųjų balandis), mat pastarojo perspektyva yra kitokia, – be abejonės, artimesnė *Žmogiškosios komedijos* skaitytojams. Užuot realizmo apologiją grindęs moralumo gynimu ir idealizacijos siekiu, „Įvadas" pabrėžia autoriaus sukeltą romano „revoliuciją". Panašiai kaip ir Baudelaire'as (reikšmingi jo žodžiai: „Daugybę kartų stebėjausi, kad didžiausią šlovę Balzacui atnešė tai, jog jis buvo laikomas stebėtoju; man visada atrodė, kad labiausiai jis nusipelnė kaip fantazuotojas, aistringas fantazuotojas"), „Įvado" autorius tvirtina: „Štai didžioji pono de Balzaco paslaptis: jam nėra nieko nereikšminga, jis išaukština ir dramatizuoja net pačius menkiausius bei nereikšmingiausius dalykus." Tai reiškia, kad „Įvade" į *Papročių etiudus* iki sistemos statuso pakylėtas ir išgirtas kruopštus detalės realizmas iš esmės nėra susietas su charakterių idealizavimu (bei moralizavimu), kad jis, be abejonės, yra globaliai (ir subjektyviai) pagrįstas giliomis krikščioniškosios mistikos spekuliacijomis, kurios siejasi su Lavatero ir Gallio teorijomis, o ypač tai, kad jis pasižymi vidiniu gebėjimu pranokti save ir tobulėti. Tą esminę savybę geriau suvokti padeda tolimesnė „Įvado" dalis. Ten sakoma, kad būtent smulkių pastebėjimų seka, jų išdėstymas ir pateikimo įvairovė iš karto paveikia skaitytoją ir kuria balzakiškojo teksto magiją, nes jie įveda į dramą bei užmezga veiksmą:

Ponas de Balzacas be galo atidus netgi menkiausioms privataus gyvenimo smulkmenoms; jis geba išsyk – vos aprašęs kokią nors alėją, valgomąjį ar baldus – sujaudinti ir sukelti nekantrumo virpulį. Jis pateikia gausybę taiklių pastebėjimų apie senmerges, senes, negražias, gamtos nuskriaustas merginas, sumenkusias ir pasiligojusias jaunas moteris, pasiaukojančias ir atsidavusias mylimąsias, viengungius, šykštuolius. Kyla klausimas, kaip jo veržli vaizduotė įstengė visa tai sukaupti... Nežinia kaip, bet ponas de Balzacas dažnai būna dar tik aprašęs virtuvės, sandėliuko už parduotuvės, miegamojo interjerą, o skaitytojo dėmesys jau prikaustytas, ima kunkuliuoti drama, užsimezga veiksmas; kruopštus aprašymas, kaip išdėstyti baldai, sutvarkyti interjerai, vaizdžiai atskleidžia ten gyvenančių žmonių charakterius, aistras, svarbiausius polinkius, žodžiu, visą jų gyvenimą. Ponas de Balzacas, kuriam Prancūzijoje nėra lygių, toli pralenkė jau puikiai šį žanrą įvaldžiusius vokiečius ir anglus.

Iščentrinės ir įcentrinės jėgos

Taigi toks detalus realizmas yra dėmesio dorybingoms ir nelaimingoms būtybėms prielaida, o ypač, net menkiausiomis savo apraiškomis, jis tarnauja aistrai, kuri yra ir stebėjimo tiesa – reikia aprašyti visuomenę „tokią, kokia yra", ir filosofinė tiesa – reikia išaiškinti „minties" žalą ir atskleisti „civilizuoto žmogaus ydas". Kitaip sakant, šis realizmas romaninės kūrybos plotmėje yra toks pat šiuolaikiškas, kaip ir globalusis Balzaco projektas. Jis sudaro ir įprasmina patį projektą bei veikia visuose lygmenyse. Ar kalbėtų apie pastebėjimus, ar apie idėjas, teoretikas Balzacas visada remiasi koncentriškumo, konvergencijos, visuotinumo įvaizdžiais. „Rašytojui turi būti pažįstami visokie reiškiniai, visokios natūros. Jis privalo savyje turėti tarsi koncentruojantį veidrodį, kuriame sulig jo fantazija atsispindėtų pasaulis..." – rašė *Šagrenės odos* (1831) „Pratarmėje" Balzacas. Minėtame „Įvade" į *Papročių etiudus* (1835) jis kalba apie „spindintį centrą", į kurį „konverguoja" visos kūrinio dalys. Kitur („Įvade" į *Filosofinius etiudus*, 1834) jį palygina su „gigantiško dydžio" *speculum mundi*. Stendhalis siūlo linijinį ir sąmoningai supaprastintą veidrodžio įvaizdį („keliu nešamas veidrodis"), Balzaco kūrinių visuose lygmenyse vyrauja (arba siekia vyrauti) *kompozicinė vienovė*.

Socialiniam pasauliui gyvybės įkvepia aistra, o kitam, kūrybos pasauliui impulsą duoda didžioji aistra koncentruotai ir apibendrintai atspindėti visumą: atvirkščias, optimistinis tragiško šagrenės odos traukimosi atvaizdas balzakiškojoje energetikoje. Dėl išcentrinio gyvybinių jėgų sklidimo energetinis Balzaco-Raphaelio kapitalas beviltiškai sumenksta, o įcentrinė kūrinio bei jo viduje kiekvienos serijos, kiekvieno skyriaus (romano), motyvo, detalės koncentracija užtikrina jo tobulą mitinį išlikimą ir išgelbsti romanistą, – žinoma, ne nuo amoralumo, juo labiau ne nuo trivialaus realizmo, o nuo mirties. Kritikų pradėtas ginčas sukasi apie esminį, bet neteisingai iškeltą klausimą. Atsakymas slypi kitur, ten, kur jį perkėlė Balzacas. Svarbu ne tai, ar kūryba tarnauja, ar netarnauja dorybei, svarbu, ar ji įlieja gyvybinių syvų romano įtaigai, kuriančiai savitą pasaulį, teikiančiai jam prasmę bei dinamiką. Balzacas (galbūt gudraudamas ir pats su savimi, ir su savo priešininkais) daug subtiliau už Gautier sako: vienintelis romano, kaip meno rūšies, tikslas yra pats romanas, kuriuo siekiama perteikti gyvenimą „tokį, koks jis yra". Tai romanisto pastangos pergalėti ne tiek kitus, kiek nuolatinį savo paties mirties svaigulį. Tokia yra balzakiškojo romano moralė – aukštesnė už naudingojo meno, idealizuojančio meno ar meno menui moralę.

Tereikia tik dar vienu elementu papildyti pakankamai aiškiai išdėstytą Balzaco romano teoriją. Jau nuo ketvirtojo dešimtmečio pradžios Balzacas teigia, jog meno paskirtis yra „surinkti paskiras gamtos dalis, tikrovės detales ir sulydyti jas į vienalytę, išbaigtą visumą", jog sau jis keliąs uždavinį tapti „Walteriu Scottu ir priedo architektu" („Įvadas" į *Papročių etiudus*), jog jis sieksiąs tapti mąstytoju, įkvėpimo besisemiančiu iš didingiausių jo meto įvykių, ir įžvalgiausiu amžininkų visuomenės istoriku, – tokiame kelyje jam tampa reikalinga gairė, padedanti sujungti kruopščią visumos architektoniką su vaizduotės sparnų pakylėta menkiausių detalių kompozicija. Balzacas nusistato savitą veikėjų vaizdavimo principą ir ima kurti *tipus*.

4. „Tipo" teorija

„Tipo" apologija

„Tipo" terminas, ne sykį pakartotas „Pratarmėje" ir jau visiškai sąmoningai Balzaco pavartotas 1834 metais rašytame laiške poniai Hanskai, žymi vieną iš svarbiausių jo kūrybos bruožų bei yra vienas esminių jo indėlių į literatūros teoriją. Balzacas aiškiai suvokia savo vertę. Romano *Tamsi istorija* (*Une Ténébreuse Affaire*, 1842) „Pratarmėje" Balzacas rašo:

> Tipas [...] – tai toks veikėjas, kuris aprėpia visų į save daugmaž panašių žmonių bruožus, tai jų apibendrintas pavyzdys. Taigi tarp tipo ir daugybės jo amžininkų visada atsiras sąlyčio taškų, bet visiškas jo sutapimas su kuriuo nors vienu reikštų nuosprendį autoriui, nes jo veikėjas jau nebebūtų meninės išmonės kūrinys.

Iki Balzaco ne vienas rašytojas, dramaturgas arba romanistas jau rinko ryškiausius empirinių pavyzdžių bruožus ir kūrė literatūrinius tipus, apibendrindami tam tikrą charakterį, situaciją, atskleisdavo vienokį ar kitokį „žmogaus prigimties" aspektą. Tačiau Balzacas, anot jo paties, padarė daugiau: atsižvelgdamas į sudėtingą modernųjį pasaulį, jis sukūrė ne vieną, bet keletą Lovelasų, ne vieną Harpagoną, bet ir Grandė, Niusingeną, Gobseką. Ne vien Klarisą, bet ir Pjeretę Loren, Anzelą Miruė, Konstansą Biroto, Eugeniją Grandė, Margeritą Klaes, Poliną de Vilenua, ponią Žiuli, ponią de la Šanteri, Ievą Šardon, ponią Firmiani, Agatą Ranžė, Renė de Mokombą ir kt. Pagaliau Balzacas pirmasis pateikia nugludintą tipo teoriją ir jos išvadas. Tai „būtybių gausai" reikia „rėmų", „galerijų", tai ir lemia sudėtingą *Žmogiškosios komedijos* architektūrą, apibūdintą dar 1834 metais ir išdėstytą „Pratarmėje". Stebėjimą ir svarstymą sujungiantys tipai siejasi ne tik su personažų statika, bet ir su bendrąja kūrinio dinamika, „ne tik su žmonėmis, bet ir su pagrindiniais gyvenimo įvykiais". „Esama tokių situacijų, tokių tipiškų fazių, kurių pasitaiko kiekvieno gyvenime, ir čia aš bene labiausiai siekiau tikslumo." Balzaco tipai įgyja prasmę tada, kai tam tikroje visuomenėje, konkrečioje, detaliai apibūdintoje istorijos fazėje vyksta itin reikšmingas konfliktas arba

žmogiškoji drama. Tiems, kurie Balzacą kaltina sutirštinus spalvas, jis atsikerta, kad tos melagystės, jei jų ir esama, yra neišvengiamos ir meniškos, – tai moralinė ir estetinė idealizacija, „iškalbingas protestas prieš autoriui taikomą kaltinimą amoralumu": „menininko paskirtis yra [...] kurti didžiuosius tipus ir grožį pakylėti ligi idėjos".

Kaltinimui realybės pagražinimu ir iškraipymu Balzacas simetriškai priešpriešina (ir tai sąžininga kova) kitą jam mestą kaltinimą – neva jis juodinąs realybę. Jis teisinasi, jog, pasakojant kokią nors „siaubingą" istoriją iš nusikaltimų kronikos (iš tiesų tai tinka kiekvienai potencialiai tipiškai istorijai), būtina išgalvoti veikėją, kitokį nei realusis jo antrininkas, bet dar tikroviškesnį, nes sukurtą remiantis „daugelio amžininkų" bruožais. Anot Balzaco, jis stengiasi „į realią aplinką" perkelti realų, bet neįtikėtiną įvykį (*Tamsios istorijos* pratarmė). Šioji grynai klasikinė estetika, reikalaujanti „pakeisti veiksmo vietą", „tikslus", „kartu visiškai išlaikant politinį išeities tašką", siekia „literatūriškai kalbant, neįmanomą paversti tikru". *Senienų muziejaus* (*Cabinet des Antiques*) pratarmėje Balzacas rašo:

> Žinoma, realus gyvenimas yra pernelyg dramatiškas arba dažnai nepakankamai literatūriškas. Juk tai, kas tikra, dažnai nėra tikroviška, bet ir tai, kas tikra literatūroje, galėtų būti netikra realybėje. Tie, kas drįsta šitaip teigti, logiškai mąstant, norėtų, kad scenoje aktoriai vienas kitą nužudytų iš tiesų.

Romanas nėra gyvenimas! Romanas turi savo konvencijų arba, tikriau sakant, savo nuostatą apie tai, kas tikroviška! Balzacas dar anksčiau už Flaubert'ą teigia, kad „kūrinio tikrovė" nesutampa su gyvenimo tikrove. Jis bjaurisi lėkštu, „sausu faktų dėstymu iš eilės" ir būtinai remiasi realybe, antraip „siužetas" būtų lyg „negyvas naujagimis", tačiau „tikri faktai" turi būti pateikti itin kondensuotai:

> Literatūroje naudojamos tos pačios priemonės, kaip ir tapyboje, kur, siekiant nutapyti gražią figūrą, iš vienos pozuotojos paimamos rankos, iš kitos – kojos, iš tos – krūtinė, iš anos – pečiai. Tapytojo uždavinys – įkvėpti gyvybę taip sudėliotoms dalims ir sukurti tikrovišką paveikslą. O jeigu jam ir šautų į galvą nukopijuoti realią moterį, jūs nuo tokio kūrinio nusigręžtumėte.

„Tipo" funkcija romane

Ankstesnėje citatoje atpažįstame Kleomenos ar Dzeuso apologo, „istorinio apsakymo" teoretiko Diderot mintis. Tuo požiūriu Balzacas, kaip ir Diderot, nenutolsta nuo klasikinės estetikos. Cituotose eilutėse Balzacas atsiskleidžia kaip itin griežtas „modernaus" realizmo teoretikas, bet jo teiginiai nė kiek neprieštarauja meninio vaizdavimo ideologijai: Balzacas ją apibendrina, plėtodamas pagrindinį „gražios gamtos" principą, tačiau tai skatina lemiamą transformaciją, kurios link Diderot tik žengė pirmą žingsnį. Nors tipizacija didžiąja dalimi yra susijusi su estetiniu procesu, su idealizacija, tipas kuriamas ne kažką nuslepiant, užmaskuojant, bet pateikiant visą jam būdingų požymių gausą; veikėjo individualybė anaiptol nėra sutelkta į kokį nors jo trūkumą (randą, karpą) arba keistenybę, priešingai – tipiškas personažas realistinės kompozicijos modeliu pavirsta sukaupus ir apibendrinus empirinių bruožų visumą; pagaliau realistinė iliuzija, „mitinis" romano tikroviškumas, laikomas „tikresniu" už pačią tikrovę, kuria pats yra paremtas, sukuriamas kaip pakili, poetinė ir dorybių, ir ydų idealizacija, o ne kaip „prieštara" iškalbingumui ir poezijai, „iliuzijų" šaltiniams. Žinoma, Balzaco „tikri fakteliai" taip pat yra atrinkti. Jų paskirtis, kaip ir Aristotelio *Poetikoje*, – sukurti „įtikinamumo" įspūdį, t.y. sušvelnintą būtinybės formą. Tačiau tai suistorintas įtikinamumas, kuriam lemta įgyti prasmę santykyje su tuo, kas jį apriboja (suistorinimas) ir kas jį apibendrina (idealizacija), taip pat su tuo, kas jį sieja su žiniomis, pretenduojančiomis į moksliškumą (kalbant apie rašytoją), ir su tuo, kas (kalbant apie personažą) jį sieja su tam tikromis vietomis, jausmais, aplinkybėmis, asmenybėmis, idėjomis, atsiminimais, projektais – žodžiu, su organizuota lokalizacijų, objektų, ženklų ir reikšmių galybe, *kuriančia pasaulį*, bet ir galinčia sietis su esamais bei dar besiformuojančiais mokslais. Balzacas pratarmėje rašo:

> Mano veikalas turi savo geografiją, genealogiją, šeimas, vietoves ir aplinką, veikėjus ir faktus; taip pat jis turi savo herbus, aukštuomenę ir buržua, amatininkus ir valstiečius, politikus ir dendžius, armiją – žodžiu, visą pasaulį!

Tas pasaulis atsiveria mums tipiškas nuo „tipiškos gyvenimo fazės" neatskiriamo veikėjo akimis, be abejonės, todėl, kad šitaip siekiama atskleisti ne vien peizažą ar veikėjo būseną, ne vien tiktai „anatomiją", bet ir tiesą apie apskritai visos socialinės sistemos funkcionavimą, taip pat tiesą apie „rūšių", klasių, pogrupių ir atskirų individų elgseną, ir dar todėl, kad to pasaulio paskirtis – atskleisti anapus visuomenei įprastų situacijų ir aplinkybių, susidūrimų ir krizių veikiančius mechanizmus, ryšius, jos „fiziologiją"; trumpai tariant, todėl, kad šitaip pasaulis pateikiamas kaip gyva, sudėtinga ir prieštaringa, bet toli gražu ne iracionali struktūra: ją įmanoma iššifruoti. Tipas yra reikšmingas todėl, kad reziumuoja, atspindi ir įprasmina. Jame, kaip pastebėjome, susijungia hierarchiškai – nuo žemesnių iki aukštesnių – išsidėstę „kompoziciniai vienetai", be to, horizontaliai susipina dramatiniai kūrinio duomenys ir filosofinės autoriaus idėjos. Todėl tipas, centrinis romaninės kūrybos taškas, kartu yra ir balzakiškosios romano teorijos centras.

Tipas, kurio užduotis – suteikti visumos projektui vientisumo, privalo savo žavesiu pelnyti skaitytojo pritarimą. Dėl savo ypatingo raiškumo tipas garantuoja kūrybos tikroviškumą: jis sutelkia savyje ne tik tai, ką publika laiko tiesa arba kas patenkina jos lūkesčius, bet ir tai, kas romanistui atrodo tipiška (ir paaiškinama). Tikriau sakant, Balzacas pats, savo pastabumu ir nepaprasta aiškiaregyste[1], pretenduoja tapti istoriškai nauju porevoliucinės visuomenės simboliu. Neskubėkime Balzaco apkaltinti keistu pasipūtimu arba megalomanija. Ne jis vienas toks. Balzaco talentas, kaip jis pats suprato, – tai sugebėjimas *įžvelgti* savo epochos mitus. O štai jo amžininkas Stendhalis, nors jo aprašomas pasaulis taip pat paremtas gyvenamąja to meto tikrove, skiria savo kūrinius 1880 ar 1935-ųjų publikai! Dar didesnė beprotybė! Iš tiesų jis nesiekia atitikti savo epochos mitų, kurių visumos toli gražu neaprėpia, tačiau ragina tą epochą, tuos mitus vertinti iš būsimų kartų pozicijos – vertinimai iš didesnės distancijos ironiškesni ir kartu *teisingesni!* Dvigubai didesnės pretenzijos! Štai kokiais entuziastingais užmojais minta ir vieno, ir kito autoriaus realizmas.

[1] Pirmojo *Šagrenės odos* leidimo pratarmė, 1831.

5. Pavyzdys ar riba?

Visa, kas pasakyta, buvo patvirtinta praktikoje ir sykiu susidūrė su tam tikru paradoksu. Patvirtinimas – Balzaco teorija buvo nepaprastai skaidri: tai, ką jis užsibrėžė padaryti, nesiskyrė nuo to, ką jis iš tikrųjų atliko: išplėtė romano ribas, pagilino realizmo supratimą, o romano tikroviškumas jo dėka šaknimis įsikirto į dabarties istoriją. Balzacas žinojo, ką daro, žinojo jis ir kainą, kurią jam reikės sumokėti atkakliu nuolatiniu sekinančiu darbu. Nors Balzacas toli gražu nėra vienintelis toli pažengęs šiuo keliu, jis tikrai nuėjo toliausiai, net pernelyg toli, ir aiškiausiai tai suvokė. Šis „pernelyg" neprieštarauja teoriniam įžvalgumui: Balzaco įkarštis, jo paties suvoktas ir pripažintas, nebuvo kliūtis, priešingai, Balzacui kaip tik jis ir padėjo įvykdyti romano revoliuciją. Po Balzaco romanas iš esmės pasikeitė, įveikė lemtingą barjerą, kurį peržengus kelio atgal nebėra. Balzacas visiems vėlesniems romanistams tapo privalomu atskaitos tašku, jį galima laikyti naujuoju modernaus romano Homeru ir jo naujuoju Aristoteliu.

Balzacas – Stendhalio skaitytojas

Paradoksas išplaukia iš aptartojo patvirtinimo. Balzaco įtaka ir viso, kas padaryta jo vardu ar po jo, vertė tokia didelė, jog šiandien tapo sunku deramai įvertinti jo indėlį. Ypač svarbu nepasiduoti stereotipo ar net sklerozės įspūdžiui, kurį gali retrospektyviai sukelti nuobodus, neišradingas originalių šio rašytojo naujovių vardijimas. Be abejonės, teorijos plotmėje Balzacas įtvirtino naujovišką romano personažą, nutapė jį daug smulkesniais ir tikroviškesniais potėpiais nei jo pirmtakai. Tai Balzacas sukūrė ir teoriškai apibūdino tipišką personažą su jo keistenybėmis ir įpročiais, išoriniais bruožais ir maniera rengtis, gestais ir net intonacijomis, atvėrė jo vidų – akivaizdžius ir slaptus ketinimus, ilgai regztas intrigas bei knibždančius audringus geismus. 1840 metais *Revue parisienne* publikuotame entuziastingame straipsnyje apie *Parmos vienuolyną* Balzacas greta įžvalgių ir nuoširdžių Stendhaliui skirtų pagyrimų vis dėlto papriekaištauja dėl vieno pačių įdomiausių romano personažų – abato Blanezo. Jis pats mielai šio

personažo būtų atsisakęs ir jį pakeitęs (nes senasis klebonas, pasinėręs į astrologiją, jam tesukelia šypseną)... pačiu „krikščionybės genijumi"! Tada Fabricijus būtų tapęs nepriekaištingu aistrų užvaldyto naujųjų laikų jaunuolio, kurį sutramdo didingoji katalikybė, *tipu*, istorinio romano *à la* Walteris Scottas – pavyzdžiui, *Fabricijus, arba XIX amžiaus italas* – herojumi. Štai kaip Balzacas, remdamasis Stendhaliu, įsivaizduoja tipišką balzakišką personažą! Tačiau Stendhaliui skirti pagyrimai dar labiau išryškina balzakiškąją romano veikėjo koncepciją. Balzacas ne tik žavisi Džina (netgi labiau nei Korina[2]), bet ir į padanges kelia revoliucionieriaus, aistringo meilužio ir poeto Ferantės Palos portretą, kuris, jo nuomone, geresnis už Mišelio Krestjeno portretą. Šedevru jis laiko ir Moskos paveikslą, nes šis ministras yra Meternichas, nors iš tikrųjų taip nėra, o veiksmo vieta parinkdamas išgalvotą mažą italų dvarą, tokį panašų į daugelį italų dvarų, rašytojas pasiekia nematytų tipizavimo aukštumų. Balzacas dar kartą prabyla Stendhalio vardu: „pagautas įkvėpimo, [...] ponas Beilis, pradėjęs mažo italų dvaro ir vieno diplomato aprašymu, galiausiai sukūrė kunigaikščio ir ministro pirmininko tipus". Pasak Balzaco,

> tai yra pats gyvenimas ir būtent dvaro gyvenimas, kuris pavaizduotas ne karikatūriškai, kaip tai bandė daryti Hoffmannas, o rimtai ir gudriai. Ši knyga puikiai paaiškina, kiek nuo Liudviko XIII pakalikų prisikentėjo Richelieu. Viename kūrinyje būtų buvę neįmanoma aprėpti, pavyzdžiui, Liudviko XIV, Pito, Napoleono arba Rusijos ministrų kabinetus dominusių klausimų, nes šitokiai plačiai sričiai nušviesti būtų prireikę pernelyg daug vietos; o Parmos kunigaikštystė nesunkiai aprėpiama; ir Parma jums padeda *mutato nomine* suprasti daug didesnio dvaro intrigas. Tas pats dėjosi valdant popiežiui Bordžijai, Tiberijaus, Pilypo II dvaruose, o turbūt ir Pekino dvare!

Kaip taikliai pastebėjo Lukacsas[3], autorius, sukūręs mažą fiktyvų dvarą, be galo panašų į tikruosius Šiaurės Italijos dvarus, nupiešęs pagrindinį veikėją, atspindintį to meto istorinės asmenybės vidurkį, išraiškingai aprašęs veiksmo vietą ir epochą, galėjo įtikinamiau istoriniu požiūriu įkomponuoti juos į tuos konfliktus ir krizes, kurie ne tik aprašomi, bet ir aiškinami romano pasakojimo eigoje. Tai praplės-

[2] Ponios de Staël romano *Corinne ou l'Italie* (1807) veikėja.

[3] *Istorinis romanas (Le Roman historique)*, Payot, 1965.

tas realizmas, būdingas ne tik Stendhaliui ir Balzacui, bet iš dalies ir Mérimée, dažnai jis atsispindi George Sand kūriniuose, taip pat Hugo *Vargdieniuose*, nes, skirtingai nuo Dumas, šis realizmas itin svarbias istorines figūras palieka antrame plane, prieblandoje. O pirmojo plano veikėjams, – priešingai – atveria daug intensyvesnę ir tikroviškesnę egzistenciją.

Naujasis konformizmas?

Kartais Balzaco kūryboje tas intensyvumas virsta fantasmagorišku tikrovės vaizdu. Iš tiesų stipriausi jo personažai, tokie kaip Votrenas, prilygsta tikriems mitų herojams, o tipai tampa patetiškais simboliais: Gorijo – „Tėvystės Mesijas", Biroto – sąžiningos prekybos „kankinys", ponia de Morof – dorybingos moters „įsikūnijimas"... Kokia kūrybos galia! Štai kodėl, kaip ne kartą rašyta, mirties patale kūrėjas šaukėsi Bjanšono! Ar Balzacas nebeskyrė savo veikėjų nuo realybės? Tai kertasi su jo nuolatinėmis deklaracijomis apie „literatūrinės tikrovės" ir „realios tikrovės" priešpriešą bei su jo ne mažiau atkakliai teigta architekto ambicija. Jo pastatytas statinys tikrai įspūdingas! Balzacas žino esąs rašytojas, jis laiko save literatu, romanistu, menininku. Tačiau matyti, kaip mažiau pajėgūs ir įžvalgūs jo epigonai teįstengė perimti tik kai kuriuos balzakiškojo realizmo aspektus, pamiršdami mitą, fantaziją, katedrą, užsibrėžę pateikti „gyvenimo gabalą" arba gryną ir paprastą jo „protokolą". Realizmui nuolat gresia pavojus sutirštėti ir sustingti, virsti literatūriniu pozityvizmu, užmiršti, kad realistiškiausias romanas tam tikra prasme kartu yra ir sąlygiškiausias (kaip tai puikiai suvokė Cervantesas ir Diderot). Besaikiai Balzaco aprašymai pasižymi ne tik neprilygstama paslapčių atskleidimo ir atvėrimo galia, jie sugeba sykiu nuslėpti vieną esminę romano tiesą. Kurti gyvas, savo laikams būdingas dramas, parinkti visais realistiniais bruožais pasižyminčius veikėjus, stengtis atskleisti „realią" istorinių ir socialinių fenomenų prasmę bei dinamiką, sukurti veikalą-žinyną, apimantį „ir visuomenės istoriją, ir kritiką, jos blogybių analizę, ir svarstymus apie principus" – štai kiek naujų kvapą gniaužiančių užmojų ir lemiamų literatūrinių pergalių laukia jo per ateinančius

dvidešimt metų (1830–1850). Tačiau po Balzaco ir toliau gvildenti tas pačias dramas, tipą laikyti neginčijamu vienetu, vieninteliu galimu realybės aprašymo lygmeniu, stengtis išryškinti pačią socioistorinės realybės struktūrą ir sėkmingai užbaigti akivaizdžiai neįmanomą jos visapusišką analizę būtų rizikinga – tai reikštų, jog atsisakoma bet kokios naujų ieškojimų galimybės, kitų fenomenų ir kitokių prasminių niuansų aiškinimosi, o gal netgi manoma, kad žmogų galima ištirti arba jis jau ištirtas, kad jam būdingas prieštaras galima tiksliai apibrėžti ir kad istorinis darbas jau atliktas. Tai būtų patvirtinimas, jog visažinio romanisto požiūris yra vienintelis galimas požiūris. Nieko panašaus. Balzaco romanui pakenkė tai, jog pernelyg dažnai jis buvo laikomas pavyzdžiu, jau pasiekusiu galimybių ribą, jog pats būdamas toks novatoriškas, subrandino naująjį konformizmą. Kita vertus, *Žmogiškosios komedijos* „Pratarmę" parašęs teoretikas per daug gerai suvokė, koks „baisus darbas" jo dar laukia, koks „milžiniškas" jo išdėstytas planas, kad sutiktų virti savo sultyse. Didis kūrėjas ir didis teoretikas Balzacas nepaliovė grumtis pats su savimi.

VII.
Natūralizmo tiesos ir abejonės

1. Nuo realizmo iki natūralizmo

Natūralizmo siekiai

Broliai Goncourt'ai yra tarpinė grandis tarp realistų manifestų ir natūralistų grupės. Edmond'as ir Jules'is, vėliau vienas Edmond'as, savo romanų pratarmėse aiškiai pasako, ką jie renkasi ir kodėl.

> Šiandien, kai romanas plėtojasi ir auga, kai jis ima darytis didžia, rimta, aistria ir gyvybinga literatūrine studija ir socialine anketa, kai dėl analizės ir psichologinių tyrimų masto jis tampa šių dienų papročių istorija; šiandien, prisiėmęs pareigą naudotis moksline analize ir spręsti mokslinius uždavinius, jis gali reikalauti ir tų pačių laisvių bei lengvatų kaip mokslas.*

Sesers Filomenos (*Soeur Philomènes*, 1861) ir *Žermini Lasertė* (*Germinie Laurteux*, 1864) autoriai pasirinktomis temomis ir joms pritaikytais kūrybos metodais aiškiai atsiskleidžia kaip šiuolaikinio pasaulio romanistai. „Gyvendami XIX amžiuje, visuotinio balsavimo, demokratijos,

* Vertė R. Ramunienė, žr. E. ir Ž. de Gonkūrai, *Žermini Lasertė. Dienoraštis*, Vilnius, 1982, p. 7.

liberalizmo epochoje, mes susimąstėme, ar neturi teisės figūruoti romane tie, kurie vadinami ‚žemosiomis klasėmis'"*. „Žmonių pasaulio, mindžiojamo kito žmonių pasaulio", naudai jie užsibrėžia sulaužyti labai seną draudimą. „Mes susimąstėme, ar tebėra šiais lygybės laikais rašytojui ir skaitytojui negarbingų klasių, pernelyg niekingų nelaimių, pernelyg grubių dramų, pernelyg baisių ir todėl nedidingų katastrofų."** Savo vaizdavimo manierą jie vadina rūsčiu moksliniu tyrimu („klinikinė meilės analizė"). Jie rodyte rodo didžiausią panieką „nešvankiems veikaliūkščiams – gatvės merginų memuarams, miegamųjų paslaptims, erotinėms šlykštynėms, skandalingoms istorijoms, begėdiškai atsilapojančioms knygų vitrinose"***. 1879 metais parašytoje *Brolių Zemgano* pratarmėje Edmond'as metodą apibūdina tiksliau: tai „galybė pastebėjimų", „nesuskaičiuojamos, iš atidžių tyrinėjimų gimusios pastabos", „ištisos *žmogaus dokumentų* kolekcijos, panašios į krūvas kišeninių bloknotėlių, kuriuose po dailininko mirties atrandami jo visą gyvenimą daryti škicai", ir pakomentuoja: „Todėl, – pasakykime garsiai, – tiktai žmogiškieji dokumentai sukuria geras knygas: knygas, kuriose parodoma tikroji žmonija, tokia, kokia yra."

Neseniai išleidęs *Terezą Raken* (*Thérèse Raquin*, 1867), Zola šio romano pratarmėje taip pat pateikia panašių patikslinimų, kurių ir vėliau neatsisakys. Po dešimtmečio didelį pasisekimą knygų prekyboje pelniusiame romane *Spąstai* (1877), kuris sukėlė diskusijas apie natūralizmą, Zola ir toliau tvirtina, kad siekia būti teisingu liaudies sluoksnių vaizduotoju. „Tas kūrinys, – rašo jis, – yra gryniausia tiesa, tai pirmas romanas apie liaudį, kuriame nėra melo, kuris alsuoja liaudies kvapais."**** Be to, per visą rašytojo karjerą Zola save lygino arba su medicinos profesoriumi, aiškinančiu studentams kūno sandaros paslaptis, arba su lavonus skrodžiančiu chirurgu, arba su paveldimumą tiriančiu gamtininku, arba su vieno istorinio laikotarpio paveikslą kuriančiu istoriku, ar galiausiai su liaudies kalbos pavyzdžius renkančiu filologu.

* *Ten pat*, p. 6.
** *Ten pat*, p. 7.
*** Žr. *ten pat*, p. 6.
**** Vertė J. Karazijaitė, žr. E. Zola, *Spąstai*, Vilnius, 1995, p. 5.

1879 metais, kai susikuria Medano grupė ir pasirodo *Broliai Zemgano*, Edmond'as, kuris pratarmėje retrospektyviai susumuoja savo veiklos su Jules'iu, mirusiu 1870 metais, rezultatus, numato lemiamą permainą: „Didysis mūšis, kuris nulems realizmo, natūralizmo, *etiudo iš natūros* pergalę literatūroje, vyks ne toje srityje, kurią pasirinko šių dviejų romanų [*Žermini Lasertė* ir *Spąstų*] autoriai." „Talentingas rašytojas" perims „nuožmią" realistų analizę ir ją panaudos „išsilavinusiems ir gerai išauklėtiems aukštuomenės sluoksnių vyrams ir moterims vaizduoti" – ir tik tada, tvirtina jis, „bus sunaikintas klasicizmas ir atsikratyta jo šleifo".

„Meninis" rašymas

Pasak paties Edmond'o, nuo žemų ir vulgarių temų jis nusigręžia ne todėl, kad bodisi preciziškos, nuodugnios bei kantrios dokumentacijos metodu, kurį jie abu su broliu buvo puikiai įvaldę. Tiesiog šitokia užduotis, ir taip kebli, kai reikia aprašyti „paprastas būtybes", artimas gamtai ir necivilizuotumui, tampa nepakeliamai sunki, norint pavaizduoti „aukštuomenės paryžietį bei paryžietę, tuos pabrėžtinai civilizuotus žmones, kurių išskirtinį originalumą sudaro vien niuansai, pustoniai, į akis nekrintančios smulkmenėlės, panašios į tuos koketiškus vos įžiūrimus menkniekius, kurie elegantiškos moters tualetui teikia savitumo". Prireiks „daugelio metų, kad juos pažintum, perprastum, *pagautum*", tačiau realizmui sėkmę atneš būtent tai, o ne pirmtakų išsemta „literatūra apie *niekšus*". Iš tiesų broliai Goncourt'ai visados, o ypač savo *Dienoraštį*, rašė įmantriu, manieringų, rafinuotų, kai kada net „šleikščių" vingrybių kupinu stiliumi. Šį „meninį rašymą" minėtoje *Brolių Zemgano* pratarmėje apibūdino Edmond'as. Akivaizdu, kad tokiam rašymui reikia ir jo verto vaizdavimo objekto – prakilnesnio, rafinuotesnio:

> Parašyti tokį realistinį romaną apie elegantiškus dalykus buvo mūsų, brolio ir mano, ambicija. Iš tiesų Realizmo, jeigu vartosime šį kvailą žodį, žodį-emblemą, paskirtis nėra aprašinėti vien tai, kas žema, šlykštu, kas dvokia; jis atsirado ir tam, kad *meniniu* rašymu pavaizduotų tai, kas tauru, gražu, kvepia, ir kad parodytų rafinuotus žmones bei prabangius

daiktus; tačiau visa tai turėtų būti paremta stropiais, tiksliais, nekonvencionaliais ir ne fantazija pagrįstais grožio tyrimais, panašiai kaip naujoji mokykla pastaruoju metu tyrinėjo bjaurumą.

Edmond'o Goncourt'o „elegantiškasis realizmas", davęs pradžią ir kitoms atmainoms, atrodo šiek tiek nustelbtas natūralizmo, kuriam abu broliai paruošė dirvą ir su kuriuo vėliau vienas Edmond'as žengė koja kojon. Šiuo aspektu broliai Goncourt'ai puikiai atskleidžia prieštaravimus, kurie drasko romanistus natūralistus: kaip sutaikyti trivialių, kasdienių, materialių ir žemų dalykų aprašinėjimą su siekiu kurti meno kūrinius, perteikti šiuolaikinio pasaulio Grožį bei tapti reikliais ir įkvėptais menininkais? Dar romane *Manetė Salomon* (*Manette Salomon*, 1867), kuriame broliai Goncourt'ai vaizduoja dailininkų gyvenimą, kritikas Chassagnolis nurodė, kokia kryptimi reikėtų eiti ir kokie galimi jos sunkumai:

> Ar manai, kad tik vienai epochai ir tautai leista pažinti Grožį? Juk visais laikais esama Grožio, kokio nors Grožio, daugiau ar mažiau žemiško, suvokiamo ir pritaikomo... Svarbu tik mokėti jį įžvelgti... Galimas daiktas, kad šių dienų Grožis yra neakivaizdus, giliai paslėptas, užsivėręs savy... Galbūt norint jį surasti reikia analizės, didinamojo stiklo, trumparegio akių, naujų fiziologinių tyrimo metodų...

Gyvenimo pabaigoje (*Mielosios* pratarmė, 1884) Edmond'as svajojo apie paprastą, „ne ką labiau negu daugelis asmeninių egzistencijos dramų komplikuotą" romaną, „grynos analizės knygą, kuriai *jaunimas* gal kada nors sugalvos kitą pavadinimą – man jo nepavyko rasti – ir vadins nebe romanu". Be abejonės, Edmond'as de Goncourt'as niekada neatsižadėjo Chassagnolio idealo, tačiau, norint jį realizuoti, reikėjo atsisakyti grynai natūralistinių kriterijų arba bent jais neapsiriboti. *Meninis* rašymas vis dėlto nebuvo pats geriausias sprendimas.

2. Emile'is Zola – eksperimentinio romano teoretikas

Savo ruožtu Zola užėmė centrinę vietą naujojoje mokykloje. Medano grupės metras, jau sulaukęs literatūrinės sėkmės ir todėl pripažintas grupės vadovu, nors pats ir gynėsi šio titulo, 1879 metais parašė garsiąją esė „Eksperimentinis romanas", o vėliau, 1881-aisiais, ir studiją *Romanistai natūralistai* bei tapo „oficialiu" natūralistų teoretiku.

Eksperimentinis modelis: Claude'as Bernard'as

Sugrįžimas prie gamtos: šiame amžiuje įsigali natūralistinės evoliucijos doktrina. Mokslinis modelis: literatūra šiandien neatsiejama nuo mokslo. Šiuo dvilypiu lozungu paremtais straipsniais, publikuotais leidiniuose *Le Messager de l'Europe* ir *Le Voltaire* (vėliau, 1880 metais, šie straipsniai surinkti į vieną tomą), Emile'is Zola smarkiai sukrečia viešąją nuomonę. Jo deklaracija, plėtojanti ir patvirtinanti 1866 metais straipsnyje „Du romano apibrėžimai" išdėstytas mintis, yra paremta autoritetingais didžio fiziologo ir medicinos mokslų profesoriaus Claude'o Bernard'o teiginiais. Tada Zola buvo neseniai perskaitęs 1865 metais publikuotą jo veikalą *Įvadas į eksperimentinės medicinos tyrinėjimus*. Zola labai remiasi šiuo veikalu, cituoja ir kartoja jo mintis net antraštėje: kaip medicina, tas labai senas menas, Claude'o Bernard'o dėka ima peraugti į mokslą, taip ir natūralizmo pastūmėtas romanas galįs tikėtis to paties. Realistai rėmėsi gamtos stebėjimu, o natūralistai, tvirtina Zola, žengia dar toliau: jie eksperimentuoja su gamta.

Kas yra mokslinis eksperimentas? „Stebėjimas siekiant ką nors patikrinti." Bernard'as aiškino, jog „eksperimentatorius – tai tas, kuris, remdamasis daugiau ar mažiau galima, bet dar nepagrįsta stebimų reiškinių interpretacija, atlieka eksperimentą, kurio iš anksto numatyta logine seka gaunami rezultatai leistų patikrinti, ar hipotezė arba išankstinė nuomonė teisinga". Stebėjimas „parodo", o eksperimentas „moko". Kam romanistui eksperimentas, jei jis remdamasis stebėjimais jau paklojo personažams ir reiškiniams „tvirtus pamatus"? Kad

„nustatytų tiesą": literatūrinis eksperimentas „įveda veikėjus į konkrečią istoriją, parodydamas, kad įvykių seka klostysis pagal nenumaldomą tiriamų reiškinių logiką". Pavyzdžiu galėtų būti savo metodu jau natūralistinis Balzaco romanas *Pusseserė Beta*:

> Stebėjimais Balzacas nustatė bendrą faktą – žalą, kurią jam pačiam, jo šeimai ir visuomenei daro geidulingas vyro temperamentas. Pasirinkęs siužetą, rašytojas atsispiria nuo pastebėtų faktų ir imasi eksperimento: jis pasiunčia baronui Hulot keletą išbandymų, įkurdindamas personažą vis kitoniškoje aplinkoje, kad atsiskleistų jo aistros mechanizmas. Visai akivaizdu, kad čia esama ne vien stebėjimo, bet ir eksperimentavimų, nes Balzacas griežtai neapsiriboja surinktais faktais kaip fotografas, o tiesiogiai įsiterpia į romano veiksmą, patalpindamas savo personažą į tam tikrą situaciją, kurios visos gijos yra jo rankose. Rašytojo uždavinys – išsiaiškinti, kas atsitiktų, jei tokia aistra plėtotųsi tokioje aplinkoje ir tokiomis sąlygomis, kokių padarinių ji turėtų individui ir visuomenei; o eksperimentinis romanas, pavyzdžiui, *Pusseserė Beta*, tėra paprasčiausias protokolas, užfiksuojantis tą bandymą, kurį romanistas atlieka publikos akivaizdoje.

Personažo desakralizacija Romanisto sakralizacija

Išbandymai, mechanizmas, fotografija, bandymas, protokolas – šiems žodžiams reikia paaiškinimo. Balzacas visada rėmėsi tik natūros stebėjimu (kurį grindžia įgimtu romanisto įžvalgumu). Zola ir natūralistai mano, kad surinkti dokumentai nėra vien atrama romanisto darbui, o pati jo medžiaga. Dėl to „nenudailintas gyvenimas", visa jo įvairovė ir tiesa turi įsilieti į kūrinį, teikti jam turinį ir formą. Romanas tampa reiškinių spektru ir kartu laboratorija, kur romanistas mokslininkas daro su jais bandymus, siekdamas „išsiaiškinti", kaip pasakytų Cl. Bernard'as, ar jo hipotezės teisingos.

„Išbandymai" – tai, žinoma, vienas iš svarbiausių romaninės literatūros žodžių. Pačiuose seniausiuose romanuose, jau netgi epuose, pasakose bei mituose daug „veikėjų" turi pereiti per iniciacinius ar kitokius išbandymus, kad jiems būtų suteikta kompetencija atlikti nepaprastai sunkią užduotį arba kad jie galėtų realizuoti save ir įveikti

gyvenimo sunkumus. Apulėjaus asilui, Chrétieno de Troyes riteriams, liaudies pasakų herojams, Don Kichotui, Robinzonui Kruzui, Vilhelmui Meisteriui, Frederikui Moro ir daugeliui kitų teko daugiau ar mažiau sėkmingai stoti prieš jų kelyje pasitaikančius sunkumus. Ta prasme, pasak Hegelio, ugdymo arba tapsmo romanai yra vieni iš svarbiausių tiek senojo, tiek naujojo romano variantų. XIX amžiuje tapsmo romano centre atsiduria visuomenės ir personažo konfliktas, kuris atskleidžia aukščiausias siektinas vertybes arba protestuoja prieš jų iškraipymą „proziškoje" aplinkoje. Zola straipsnyje „Eksperimentinis romanas" taip pat atkreipia į tai dėmesį: „Mūsų pagrindinis uždavinys yra tirti abipusį poveikį: visuomenės – individui ir individo – visuomenei." Tačiau Zola atveju išbandymą atlieka nebe išrinktasis personažas, įkūnijantis vienos grupės, epochos ar klasės vertybes, o pats romanistas, aktyvus ir visagalis šitokios transformacijos vykdytojas.

Štai kodėl Zola atmeta dar realistams išsakytą kaltinimą, jog rašytojas tesąs tik pasyvus „fotografuotojas". Nadaro amžiuje šis žodis įgyja pavojingo dviprasmiškumo. Juk visiems žinoma, jog Zola, kaip ir Flaubert'as, šlovina romanisto beaistriškumą. Tačiau, kita vertus, nuo pat kūrybinio kelio pradžios Zola buvo labai svarbus „asmeninis įspūdis", be to, santūrumas dar nėra pasyvumas. Ne, ginasi Zola, mes nesame fotografai, mūsų siekis nėra paprasčiausiai fiksuoti tai, ką matome, kiekvienam pasirinktam objektui mes darome poveikį, eksperimentiškai modifikuojame pagal aiškias ir patikrintas taisykles. Personažas, iš kurio atimtas pavyzdinis herojiškumas, paklūsta gamtos dėsniams, kuriuos jam tarpininkaujant autorius atskleidžia bei patikrina. Mokslinio metodo sakralizavimo kaina – herojaus desakralizavimas

Pažymėtina, jog kai Zola, nuolat cituodamas Bernard'ą, primena, kad „gyvenime žmonės nieko kito ir neveikia, tik atlieka bandymus vieni su kitais", šis labai bendras posakis negalėjo reikšti to paties, kaip griežtai paties Claude'o Bernard'o apibrėžtas mokslinio „eksperimento" terminas. Jis nesutampa ir su „patirtimi", kaip ją suprato klasikinis sensualistinis empirizmas ir kokia tapo „epistemologiniu" praėjusio šimtmečio anglų romano pagrindu. Žodžiu, pasak Zola, eksperimentinis reiškia patikrintas sunkiais išbandymais! Svarbu ir tai, kad Zola iš Cl. Bernard'o perima šokiruojančią formuluotę: „Eksperimentatorius

tardo gamtą." Zola ją perdirba: „Mes, romanistai, tardome žmones ir jų aistras." Ir paaiškina: „Apskritai, visa ši operacija – tai gamtos reiškinių atrinkimas, vėliau jų mechanizmo tyrimas įvairiai juos veikiant (keičiant sąlygas ir aplinką), bet niekada neprasilenkiant su gamtos dėsniais." Kokie tie dėsniai? Jei romanistas suteikia sau privilegiją spręsti, kas yra tiesa, tai fakto virtimas dėsniu mokslinį dėsnį gali paversti teisiniu įstatymu arba netgi religine dogma, dieviškuoju „įsakymu". Mokslininkas trokšta tapti teisėju, sakralizuotu veikėju.

Sofizmas?

Vis dėlto rimčiausią Zola teorijos kritiką išsakė Medano grupės narys Henry Céard'as. „Jūsų studijoje „Eksperimentinis romanas", – 1879 metų spalį rašė jis Zola, – esama nemažai sofizmo. Darydamas bandymą, Claude'as Bernard'as puikiai žino, kokiomis sąlygomis jis vyks ir kokie tiksliai nustatyti dėsniai darys jam įtaką [...], jis pats turi tikslų būdą, kaip patikrinti kiekvieną savo eksperimentą. Ar romanisto situacija lygiai tokia pati?" Iš tiesų, kuo romanas gali lygintis su laboratorija, kur konkretus bandymas vykdomas tokiomis sąlygomis, kai sąmoningai apsiribojama keletu esminių faktorių, kuriuos visada galima objektyviai patikrinti ir pakartoti? Kokį dėsnį romanistas gali pasigirti suformulavęs po savo darbo? Šis priekaištas taikė į jautrią vietą. Reikalaudamas laiko ir pabrėždamas tai, kad vos apmestas darbas yra ilgas ir sunkus, Zola, be abejonės, sąmoningai užaštrino moksliškumo svarbą. Tačiau gaila, kad esminę natūralizmo teorijos sąvoką taip lengvai ir greitai sugebėjo užginčyti Zola sekėjas, vienas iš romanistų natūralistų, turėjusių kurti eksperimentinio romano mokslą!

3. Pozityvistinis tikėjimas

Trijų stadijų dėsnis

Straipsniui „Eksperimentinis romanas", natūralizmo naudą patvirtinančiam manifestui, įkarščio ir entuziazmo įkvėpė stipri pozityvistinė pakraipa. Argi Zola cituojamas Cl. Bernard'as, įkvėptas Auguste'o Comte'o, nesiūlo „trijų stadijų dėsnio"? Jausmas, protas, patirtis – tokie yra trys žmonijos pažangos periodai, kuriuos Zola pritaiko literatūros sričiai:

> Eksperimentinis romanas yra mūsų amžiaus mokslinės evoliucijos padarinys; jis tęsia ir papildo fiziologiją, kuri savo ruožtu remiasi chemija ir fizika; abstraktaus, metafizinio žmogaus tyrinėjimą jis pakeičia gamtiško, nuo fizikos bei chemijos dėsnių priklausomo ir aplinkos įtakų sąlygojamo žmogaus tyrinėjimu; žodžiu, eksperimentinis romanas – tai mūsų mokslinio amžiaus literatūra, kaip kad klasicizmas ir romantizmas atitiko scholastikos ir teologijos amžių.

Tie eksperimentinio romano priešininkai, artimi Cl. Bernard'o sukritikuotiems „vitalistams", yra „idealistai, kurie remiasi iracionalumu ir antgamtiškumu ir kurių kiekvieną svaigų skrydį lydi kryptis į metafizikos chaoso gelmę". Jie tiki „nepažiniomis paslaptingomis įtakomis ir todėl pasilieka nežinomybėje, anapus gamtos dėsnių". Iracionalusis jų meno šaltinis – „apreiškimas, tradicija arba sutartinės nuostatos", o rašytojai natūralistai atmeta bet kokius tokio pobūdžio „prietarus" ir „kiekvieną reiškinį tiria stebėjimais bei bandymais".

Natūralistai taip pat siekia kilnių ir aukštų tikslų – šia prasme „mes visi idealistai", sako Zola, – bet romanistai idealistai prieglobsčio ieško nežinomybėje todėl, kad jiems malonu, nes, jų manymu, tiesa glūdi juose pačiuose, o ne išoriniame daiktų pasaulyje. Tik jie, romanistai eksperimentatoriai, jie vieni kaip priešpriešа subjektyvizmui dirba žmogaus galios ir laimės vardan, pamažu jį paversdami gamtos valdovu. Natūralistų idealas yra neatsiejamas nuo jų polinkio tirti reiškinius, remiantis „daugeliu mokslų", polinkio, kurį kursto ir kartu slopina abejonė, nes laukia dar ilgas kelias, žinios dar labai silpnos, o metodas reikalauja daug pastangų. „Romanas, – pareiškia Zola, – tapo bendruoju

gamtos ir žmogaus tyrimu." Mes atliekame bandymus „su charakteriais, aistromis, žmogaus ir visuomenės gyvenimo reiškiniais taip, kaip chemikas ir fizikas atlieka bandymus su gamtinėmis medžiagomis, kaip fiziologas – su gyvais kūnais". Vadinasi, „stebėjimo ir eksperimento romanams" skirta užimti „gryno prasimanymo romanų" vietą.

Scientistinis determinizmas

Deja, kaip ir kiekvienas mokslinis tyrimas, romanisto analizė tegali atsakyti į klausimą „kaip", bet ne „kodėl", kurį Zola, kaip ir dera pozityvistui, palieka už literatūros ribų. Štai kokia kaina eksperimentinis romanas įgyja pranašumą prieš filosofiją ir ankstesnius poetinius bandymus apčiuopti realybę. Jei būtybė egzistuoja, vadinasi, jos pažinti neįmanoma. Mokslas tik atskleidžia reiškinius, bet jo ateitis yra pakankamai užtikrinta ir daug žadanti, todėl romanistas natūralistas persiima mokslo pionierių bei atradėjų dvasia. Jis vadovaujasi teisingu metodu. „Beje, kai turima *a priori* idėja, svarbiausia yra metodas", nes metodas yra ieškojimų įrankis, talentas atsiskleidžia tiktai „eksperimentu jį patvirtinus". Kitaip sakant, eksperimentas turi įrodyti genialumą. Antraip, įsitvėrus idėjos *a priori*, kyla nepagrįstų hipotezių pavojus, sunkiai ir tuščiai (dažnai ir pavojingai) blaškomasi neapibrėžtumo sferoje. Taigi dar viena pozityvistinė nuostata: rašytojas natūralistas yra deterministas, kuris atmeta laisvos valios iliuziją, tačiau dėl to jis nėra nei fatalistas, nes eksperimentuoja su gamta ir ją keičia, nei materialistas, – šį metafizinį pasirinkimą Zola atmeta, kaip ir spiritualizmą. Tuo požiūriu Zola iš tikrųjų nėra toks scientistas, kaip jo minėtasis Cl. Bernard'as, nes pripažįsta, jog mokslininkas – vadinasi, ir romanistas – visada, nori ar nenori, remiasi filosofija, slypinčia už kiekvieno jų techninio ar etinio apsisprendimo. „Manau, – rašo Zola, – kad tokiu atveju mums reikia priimti tą filosofinę sistemą, kuri tinkamiausia dabartiniam mokslui, tačiau ją priimti reikėtų tik sąlygiškai. Pavyzdžiui, šiuo metu transformacija yra pati racionaliausia sistema, kuri tiesiogiai paremta šiuolaikinėmis mūsų žiniomis apie gamtą."

Be Claude'o Bernard'o ir Darwino, trečiasis autoritetas, kuriuo aiškiai remtasi „Eksperimentiniame romane", yra Taine'as (rašė, ap-

linka, momentas). Zola jau seniai buvo patyręs jo įtaką; pavyzdžiui, žavėjosi Taine'o studija apie Balzacą. Zola bando derinti paveldimumo (jo dėsnius dar reikia nustatyti) ir vieno apibrėžto istorinio periodo socialinės aplinkos įtakas. Jo romanų ciklas *Rugonai Makarai* (*Rugon-Macquart*) yra variacijų šia tema visuma: tai baisaus paveldimumo sąlygojama vienos šeimos *prigimtinė ir socialinė istorija*, kuri rutuliojasi įvairiuose Antrosios Imperijos laikų socialiniuose sluoksniuose. Kaip dar iki 1870-ųjų yra pareiškęs Zola, jo sumanymas buvo „metodiškesniu požiūriu sukurti tokį pat veikalą, kokį apie Liudviko Pilypo valdymo metus sukūrė Balzacas". Bet skirtingai nei Balzacas, Zola norėjo būti „vien romanistas", o ne filosofas, ir „žmones tyrinėti kaip paprastas jėgas bei konstatuoti jų susidūrimus". Kaip Cl. Bernard'as nustatė esant „vidinę" gyvų būtybių aplinką ir jos esminę funkciją, taip Zola siekia atskleisti tą „mechanizmą", pagal kurį veikia socialinė aplinka, parodyti „žmogaus protinių ir juslinių procesų sandarą taip, kaip vėliau jas paaiškins fiziologija, pademonstruoti, kaip žmogų veikia paveldėjimas ir jo aplinka", ir „pavaizduoti gyvą žmogų socialinėje aplinkoje, kurią jis pats ir sukūrė, kasdien keičia ir savo ruožtu pats joje nuolatos patiria transformacijas". Tokia sudėtingos žmogaus „elgsenos" tyrimo programa leidžia geriau suprasti žodžio „eksperimentinis" reikšmę. Anot Zola, romanistas turi būti eksperimentatorius, nes socialinis gyvenimas jam atrodo tarsi didžiulė laboratorija, nuolatinių vyksmų ir reakcijų vieta. Ją reprezentuojančiam romanui skirta atkurti šias sąveikas, kitaip jis nepasieks savo tikslo. Pasak Zola, eksperimento objektas yra visuomenės žmogus.

4. Jėga ir forma

Būsimos laimės laboratorija

Taigi Zola eksperimentavimo idėja siekia dar toliau: kaip mokslinis eksperimentatorius, kuris per pažinimą stengiasi padidinti žmonijos galią, vadovaudamasis Descartes'o („tapti gamtos šeimininku ir valdovu") ar Bacono (XVI amžius; *Knowledge is power*) mintimis, romanistas

natūralistas siekia praktinės įtakos ir naudos. „Mes, – pareiškia Zola, – taip pat norime įvaldyti intelekto ir asmenybės apraiškas, kad galėtume jas kreipti norima linkme. Žodžiu, mes esame moralistai eksperimentatoriai..." Koks tikslas? Geresnė visuomenės padėtis. Aiškiai suvokdamas, jog užsiima „praktine sociologija", Zola siekia „padėti politikos ir ekonomikos mokslams". Balzacas siekė atskleisti socialinio gyvenimo principus, remdamasis amžinosiomis monarchijos ir religijos tiesomis. Zola aiškiai pasisako už visuomenės pažangą, o jo politikos vizijai netrūksta megalomanijos: „Būti gėrio ir blogio šeimininku, valdyti gyvenimą, valdyti visuomenę, palaipsniui išspręsti visas socialines problemas, o svarbiausia, sukurti tvirtą pamatą teisingumui, tyrinėjimais sprendžiant nusikalstamumo problemą, – juk tai ir yra naudingiausias bei kilniausias žmogaus darbas." Žinoma, romanistai natūralistai visko padaryti vieni patys neįstengs. Jie yra „eksperimentatoriai, o ne praktikai": jie turi „tenkintis socialinius reiškinius sąlygojančių veiksnių tyrimu, palikdami įstatymų leidėjams, praktinės veiklos žmonėms anksčiau ar vėliau imti šiuos reiškinius valdyti, šalinti žmonijai kenksmingus ir skatinti naudingus reiškinius". Taigi jie laiko save politinės valdžios patarėjais. Zola apibendrina: „Jėga ir moralė mūsų rankose."

Savo jėgą jaučiantys natūralistai sykiu jaučiasi turį tam teisę. Zola, kuris natūralizmą laiko „šio amžiaus inteligentijos" judėjimu, ne kartą tvirtina, kad jo priešininkai paprasčiausiai klysta. Natūralistai žino, kur slypi tiesa ir kad ji yra mokslinio pobūdžio. Tie, kurie nepripažįsta mokslinių principų ir pasiekimų, ne tik nenaudingi, bet ir pavojingi, ne tik klysta, bet ir prasilenkia su sveiku protu: „Tarkim, aš pavaizduočiau žemyn galva vaikštantį žmogų, – tai būtų meno kūrinys, jeigu taip suprasčiau meną. Būčiau pamišęs, ir tiek." Taip pat pamišusiu galima laikyti poetą, tvirtinantį, kad saulė sukasi apie žemę, nes jau „įrodyta", jog taip toli gražu nėra. Nejaugi Zola visiškai neturi humoro jausmo? Nuo viešpatavimo literatūroje pereinama prie viešpatavimo moralėje bei politikoje žmonijos gerovės, „stiprybės ir laimės" vardan. Ir tai atrodo savaime suprantama. Vadovaudamasis pozityvistinėmis pažiūromis, Zola savo manifestuose skelbia nerimą keliantį scientistinį optimizmą. Kas gali užtikrinti, kad skelbiamos vertybės bus visuotinai pripažintos? Kas būtų įgaliotas daryti tokią dvasinę įtaką,

už kokius privalumus ši teisė jam turėtų būti suteikta ir kokios neginčytinos instancijos galėtų tuos privalumus patvirtinti? Natūralistinis romanas nepaaiškinamai tampa naujos religijos apraiškos vieta, jeigu ne pačia jos Biblija, – naujosios religijos, kuri, regis, tokia pat netolerantiška, kaip ir toji, kurią juo norima išstumti. Be abejonės, esama tokio žanrinio dėsningumo, kuris ir manifestą, ir pamfletą paverčia kraštutinai sutirštintų spalvų literatūra. Tačiau 1880-aisiais romanas greitai iš mažųjų, niekinamų literatūros žanrų grupės pereina į politinę plotmę, tampa vienu svarbiųjų pasaulio žanrų, neabejojančių savo teisėtumu ir nė kiek nesibaiminančių dėl savo galios pavojingumo ar jos panaudojimo piktam. Veikti ir keisti: jei natūralistinis romanas yra būsimos laimės laboratorija, tai jam vertėtų priešinti *Nuostabaus naujo pasaulio*[1] pamokas. Pastarųjų laikų istorija mus išmokė nepasitikėti tokiomis laboratorijomis, net jeigu jos pateiktos kaip mitai. Zola, žinoma, tai suvokė ir pripažino, kad literatūroje, kaip ir medicinoje, „empirizmo", t.y. praktinių ieškojimų, laukia graži ateitis. Ir nors Henry Céard'o kritika sudavė smūgį eksperimentiniams natūralizmo užmojams, Zola „Eksperimentiniame romane" išsakytos pozityvistinės ir progresyvios idėjos liudija jeigu ne išaugusią modernaus romano svarbą, tai bent sustiprėjusį modernios fantastinės literatūros panaudojimą ideologiniams tikslams, susijusį su mokslinių pažiūrų raida.

Vis dėlto „literatūros rūšį tiksliai apibrėžia" forma. Šiandien, kaip teigia Zola, forma pernelyg sureikšminama. Pasak jo, į „stilistines priemones" reikia žiūrėti tik kaip į rašytojo literatūrinio temperamento išraišką. Pripažinkime visą jų įvairovę, nes esmė vis tiek slypi kitur – metode. Būtent nuo jo „priklauso" forma: „Dabar mes susižavėję lyrizmu, ir labai klaidingai įsivaizduojame, kad puikus stilius sukuriamas didingomis vingrybėmis, kurios dar kiek – ir virs kliedesiais; geras stilius – tai logiškumas ir aiškumas."

Tačiau šiuo atžvilgiu Zola prieštarauja Claude'ui Bernard'ui bei visiems mokslininkams, kurie „literatūrą priskiria idealų sferai" ir laiko ją „pramanais grindžiama pramoga", teikiančia jiems atvangos po „tikslių darbų". Ne, sako jis, didysis Balzaco ir Stendhalio krypties

[1] A. Huxley'io fantastinis romanas.

realistinis romanas taip pat turi vienintelį tikslą – tiesą. Jis kelia mokslines hipotezes ir jas atmeta, jei šios nepasitvirtina. Jeigu romanui ir skirta pranašauti, tai tik remiantis žinomais dalykais, o ne iracionaliais apreiškimais. Ne, jų kūryba nėra vien „asmeninis įspūdis". Tai tik pirmasis impulsas, kurį turi patikrinti ir patvirtinti eksperimentas. Todėl romanistui, taip pat ir – Zola įsitikinimu – dramaturgui bei poetui, reikia savo ruožtu nueiti tą patį kelią, kurį nuėjo žmonija, išsivadavusi iš savo paklydimų: nuo jausmo prie proto ir iki eksperimento. Natūralistiniu romanu grindžiamos literatūros ateitis neatsiejama nuo mokslo ateities.

Natūralizmo prieštaravimai?

Zola teoretikas leidžia geriau suprasti, kiek Zola romanistas atspindėjo savo doktriną ir kiek ją pažeidė. Epinį jo romanų ciklo užmojį (Zola ketinimą viską aprėpti galima lyginti tik su balzakiškuoju), jo mitus kuriantį dinamizmą (*Žerminalio* šachta, *Paryžiaus pilvo* halės, *Žmogaus žvėries* mašina) palaiko jo dramatinės architektūros pajauta, jo aistringas, kone patologiškas domėjimasis fiziologinėmis ir sociologinėmis detalėmis, nusileidžiant iki pačios varganiausios ar šlykščiausios kasdienybės. Beje, galima pritarti Michelio Serres'o nuomonei, kad „*Rugonų Makarų* autoriaus tezės, metodas ir epistemologija atitinka tai, kas geriausia jo laiko moksliniuose darbuose."[2] Tačiau tas pats Zola, geranoriškai pripažinęs, jog kai kurios jo teorinės formuluotės perdėtos, labai anksti ėmė ieškoti būdų kuo greičiau įveikti natūralizmo „išsekimą" ir pateikti „visapusiškesnį, kompleksiškesnį tikrovės aprašymą [...], platesnį langą į žmoniją", kaip liudija paskutinieji jo veikalai, sukurti po nuostabaus Zola poelgio Dreyfuso bylos metu. Be to, argi jis, pats sau prieštaraudamas, nepareiškė: „Man nesvarbu, kad rašytojas iškreipia tikrovę, palieka joje savo asmenybės žymę, jei tik ją įdomiai perdirba ir paženklina savo individualumu." Šiame Zola prisipažinime aiškiai apibūdintas intensyvus, trumpas ir prieštaringas natūralizmo gyvavimo laikotarpis.

[2] *Feux et signaux de brume, Zola*, Grasset, 1975.

5. Maupassant'as, arba kritinė natūralizmo sąmonė

Paprastumo pamoka

1887 metais Guy de Maupassant'as kaip romano *Pjeras ir Žanas* (*Pierre et Jean*) pratarmę publikuoja keleto puslapių tekstą, pavadintą „Studija apie romaną". Šiame tekste nėra jokio dogmatiškumo, jokios pritrenkiančios nuorodos į eksperimentinį to meto mokslą, jokių primygtinai teigiamų literatūrinės doktrinos arba meno ideologijos tiesų, – randame tik ramiai išdėstytas asmenines nuostatas bei bendro pobūdžio pamąstymus. Čia girdime visiškai kitokį balsą nei tas, kuriuo byloja Zola „Eksperimentiniame romane", ir atpažįstame stiprią Maupassant'o mokytojo bei pavyzdžio Gustave'o Flaubert'o įtaką.

Jaunąjį Maupassant'ą Flaubert'as mokė ilgo ir kantraus darbo, meditacija tapusio stebėjimo („Prieš imdamiesi aprašinėti degančią ugnį ar tą medį lygumoje, stovėkime prieš tą ugnį ir tą medį tol, kol mums pasirodys, kad jie nebepanašūs į jokią kitą ugnį ir jokį kitą medį."*), moko atkakliai ieškoti taiklaus, paprasto, vienintelio ir, pasak prisiminto Boileau patarimo, „toje vietoje tinkančio" žodžio. Ši klasicistinė estetika, aukštinanti prancūzų kalbą ir laikanti ją „tyru vandeniu", kurio niekada nepajėgė ir nepajėgs sudrumsti joks manieringumas, reikalauja netgi atsisakyti abstrakčių žodžių, nes tie, kurie jais piktnaudžiauja, „kurie verčia krušą ar lietų kristi ant stiklų *švarybės*, gali taip pat apmėtyti akmenimis savo kolegų *paprastumą*". Boileau tiek daug nereikalavo! Maupassant'as akivaizdžiai atmeta tuo laiku Goncourt'ų propaguojamą „meninį" rašymą. Būdamas aiškumo ir meninių priemonių taupymo šalininkas, Maupassant'as reikalauja, kad elegancija nebūtų painiojama su stiliaus įmantrybėmis, o stilistai – su retų žodžių kolekcionieriais. Ieškodamas kūrybinio „savitumo", atsisakęs savojo aš (tai dar viena klasicistinė taisyklė), Maupassant'as siekia atskleisti tai, kas „dar nepažinta", – neįkainojamą

* Vertė J. Naujokaitis, žr. Mopasanas, Gi de, *Mielas draugas. Pjeras ir Žanas. Novelės*, Vilnius, 1988, p. 294.

„dalelę nežinomybės", slypinčią, jei geriau įsižiūrėtume, pačiuose paprasčiausiuose dalykuose. Ši Flaubert'o pamoka, puikiai išmokta talentingiausio mokinio, yra didžiausio *paprastumo* pačia poetiškiausia šio žodžio reikšme pamoka. Suprantama, kad geriausiai Maupassant'o talentas atsiskleidė apsakymuose.

Romanas – laisvės pavyzdys

Nevaržomas romano rašymas yra skiriamasis rašytojo Maupassant'o bruožas, jo rašymo maniera. Tačiau pasvarstymuose apie romaną apskritai, kuris ir yra Maupassant'o studijos tema, atsiskleidžia kritiškas rašytojo protas ir teorinė tolerancija. Pirmieji „Studijos apie romaną" puslapiai kaip tik ir pasižymi aštriu sveiku protu ir neabejotinu teiginių pagrįstumu. Juose kritikai kaltinami siauru šališkumu:

> Šit kodėl kritikas, kuris po *Manonos Lesko, Pauliaus ir Virginijos, Don Kichoto, Pavojingų ryšių, Verterio, Sielų giminystės, Klarisos Harlo, Emilio, Kandido, Sen Maro, Renė, Trijų muškietininkų, Mopra, Tėvo Gorijo, Pusseserės Betos, Kolombos, Raudona ir juoda, Panelės de Mopen, Paryžiaus katedros, Salambo, Ponios Bovari, Adolfo, Pono de Kamoro, Spąstų, Sapfo*[3] ir kitų dar drįsta rašyti: „Čia – romanas, o čia – ne romanas", yra, man regis, apdovanotas įžvalgumu, labai panašiu į nekompetentingumą.*

Lygindamas šiuos romanus ir nė nesitikėdamas gauti atsakymo, Maupassant'as klausia: Kokios yra romano taisyklės? Iš kur jos atsirado? Kas jas sukūrė? Kokiu principu, kieno autoritetu remiantis ir kuo argumentuojant? Į vieną literatūrinę mokyklą susibūrę kritikai ir romanistai, tvirtina Maupassant'as, atmeta visus veikalus, neatitinkančius jų estetinių nuostatų. Maupassant'as paprieštarauja, kad „visi rašytojai, ir Viktoras Hugo, ir p. Zola"**, turi „absoliučią teisę" kurti

[3] Abato Prévost, Bernardino de Sain-Pierre'o, Cervanteso, Ch. De Laclos'o, Goethe's (du), Richardsono, J.-J. Rousseau, Voltaire'o, Vigny, Chateaubriand'o, Dumas, G. Sand, Balzaco (du), Mérimée, Stendhalio, T.H. Gautier, V. Hugo, Flaubert'o (du), B. Constant'o, O. Feuilllet, Zola, A. Daudet romanai.

* *Op. cit.*, p. 285–286.

** Tos ar kitos tiesioginės ar netiesioginės citatos imamos atsižvelgiant į jau minėtą J. Naujokaičio vertimą.

ir vaizduoti taip, kaip jiems liepia jų „menininko temperamentas". Kaip ir bet kuris skaitytojas, kritikas laukia, kad rašytojas atlieptų jo [skaitytojo ir kritiko] „vyraujančiam skoniui", ir laiko „gerai parašytu" tą veikalą, „kuris atitinka jo nusiteikimą – prakilnų, linksmą, žaismingą, liūdną, svajingą ar blaivų". Tačiau savo skonio nevalia paversti įstatymu! „Studijoje" romanas traktuojamas kaip visiškai laisvas ir su visomis meno formomis susijęs žanras, svarbiausia, kad jis atskleistų „grožį". Savo principą Maupassant'as taiko ir poetams simbolistams. Gal jų principas tėra menininko svajonė? Gal vis dėlto ir jis vertas pagarbos, nes jo laikomasi dėl nepakeliamo meno sunkumo. Romanas, stiprus dėl to, kad nesiremia taisyklėmis, tampa meninės veiklos švyturiu – laisvės pavyzdžiu!

Idealistinė ir realistinė mokykla

Tolerancija nėra abejingumas. Naująją „realistinę, arba natūralistinę, mokyklą, užsimojusią parodyti mums tiesą, tik tiesą ir visą tiesą", Maupassant'as priešpriešina ankstesnėms literatūrinėms mokykloms, siekusioms pateikti „antžmogišką, poetišką, graudinantį, žavingą ar didingą gyvenimo vaizdą"; tačiau pirmasis pažyminys, kurį čia sąmoningai praleidome, šioje citatoje buvo „sudarkytą". Tai literatūros privalumas, bet ir trūkumas, galbūt ir apsimestinė poza. Naujoji mokykla – vienintelė ištikima tiesai. Nepaisant to (svarbaus) skirtumo, Maupassant'o nuomone, „šios meno teorijos" yra „lygiavertės" ir turi vienodas teises būti taikomos. Tačiau skirtingų mokyklų „kompozicijos metodai" yra „visiškai priešingi":

> Romanistas, – dėsto jis, – kuris transformuoja nekintamą, šiurkščią ir nemalonią tiesą tam, kad išgautų iš jos ypatingą ir patrauklų nuotykį, per daug nesirūpina, jog pasakojimas būtų tikroviškas, – jis operuoja įvykiais savo nuožiūra, parengia juos ir surikiuoja taip, kad patiktų skaitytojui, kad jį sujaudintų ar sugraudintų. Jo romano planas – tik virtinė išradingų kombinacijų, mitriai vedančių prie atomazgos. Visi epizodai išdėstyti taip, kad palaipsniui artėtų prie kulminacinio taško ir baigiamojo efekto – svarbiausio, lemiamo įvykio, kuris patenkins pradžioje sužadintą smalsumą, nutrauks tolesnį skaitytojo domesį ir

> galutinai užbaigs pasakojamą istoriją, jog nebesinorės daugiau žinoti, kas bus kitą dieną net patiems patraukliausiems personažams.*

Krizes ir „įtemptas sielos ir širdies būsenas" vaizduojantys romanai, kuriais siekta sužavėti ir sujaudinti, romanai, kuriuose vyrauja dramatizmas ir „intriga", – tie tradiciniai pasakojimo būdai, anot Maupassant'o, yra viskuo priešingi realistiniams romanams:

> O romanistas, kuris ryžtasi mums duoti tikslų gyvenimo paveikslą, atvirkščiai, turi rūpestingai vengti tokios įvykių sekos, kuri gali atrodyti nepaprasta. Jo tikslas – ne pasakoti kokią nors istoriją, pralinksminti mus ar sugraudinti, o priversti mus galvoti, suvokti gilią ir slaptą įvykių prasmę. Atidžiai stebėdamas gyvenimą ir mąstydamas, jis susidarė tam tikrą, jam būdingą požiūrį į pasaulį, į daiktus, į žmones ir įvykius, išplaukiantį iš jo apmąstytų stebėjimų visumos. Šitą asmenišką pasaulio sampratą jis ir siekia mums perteikti, atkurdamas ją knygoje. O kad sujaudintų mus taip, kaip jį patį sujaudino gyvenimo vaizdas, jis turi jį atkurti prieš mūsų akis skrupulingai tiksliai. Taigi jo veikalo kompozicija turi būti tokia išmoninga ir užmaskuota, tokia paprasta iš pažiūros, kad būtų neįmanoma įžvelgti ir nusakyti jos tikslą, atsekti autoriaus sumanymą.**

Iš esmės realistinis Maupassant'o romanas yra artimas Balzaco, Flaubert'o ir Zola romanui: jis skatina rimtus apmąstymus apie visuomenę, siekia parodyti, kaip „kertasi tarpusavy" jausmai ir interesai – „miesčioniški, piniginiai, šeimyniniai, politiniai interesai", – kaip kinta „aplinkybių veikiami protai". Taigi *Mielo draugo* (*Bel Ami*) ir *Vieno gyvenimo istorijos* (*Une vie*) autorius pradeda vaizduoti personažą „tam tikru" jo gyvenimo laikotarpiu ir „natūraliais perėjimais nuveda į kitą laikotarpį".

Kompozicijos požiūriu Maupassant'o romanas taip pat giminingas jau minėtų autorių kūriniams, tačiau *Ponios Bovari* modelis jam artimiausias. Romanui „svarbą" ir „apibendrinančią prasmę" teikia tai, jog nėra išoriškai akivaizdaus romantiškumo, gyvenimas vaizduojamas tiksliai, o ypač tai, jog „išradingai išdėstomi tikrovės faktai". Menui, skirtingai nei painiam, chaotiškam, nenuspėjamam gyvenimui, būdinga „apdairiai parengti veiksmą, sumaniai išradinėti slap-

* *Op. cit.*, p. 288.
** *Op. cit.*, p. 288–289.

tus perėjimus, nušviesti ryškia šviesa, panaudojant tinkamą kompoziciją, pagrindinius įvykius, o visiems kitiems suteikti tiek reljefiškumo, kiek pridera pagal jų svarbą, idant skaitytojas gyvai pajustų tą ypatingą tiesą, kurią užsimota parodyti"*. Maupassant'as, sekdamas klasikine tradicija, čia kalba kaip Flaubert'o mokinys, – o juk mes žinome, kiek kruopštaus (ir skausmingo!) darbo Flaubert'as įdėjo, kol visus daugialypės Emos Bovari istorijos aspektus sujungė į tobulai sutvarkytą visumą.

6. Iliuzija, iliuzijos praradimas

Subjektyvus iliuzionizmas

Maupassant'as prieina prie netikėtos išvados: jei atskleidžiant tiesą galima „sukurti tobulą tiesos iliuziją", tai „talentingus realistus turėtume vadinti veikiau iliuzionistais". Čia mes prisimename Diderot. Maupassant'as pritaria realizmo jei ne kaip mistifikacijos, tai bent kaip apgaulingo manipuliavimo realybe sampratai. Diderot atmeta realybės iliuziją, kaip ir nuolat atgyjantį žavėjimąsi romaniškumu (jie kyla iš to paties – iš skaitytoją su autoriumi siejančios bendrystės), o natūralistas Maupassant'as mano, kad jo aptariama iliuzija tarnauja tiesai ir yra priešinga „romaniškumui", nes apdoroja savarankiško stebėjimo rezultatus aukštesniame lygmenyje. Tačiau realistinės tradicijos požiūriu Maupassant'as taip pat originalus. Stendhalis dėsto „smulkius tikrovės faktelius", atsispirdamas į politinę ir moralinę tikrovę, kuriai „romaniškumas" yra natūraliai būdingas. Balzacas grupuoja reikšminių detalių visumą ir kuria viršreikšminius „tipus" bei tipiškas situacijas, skirtas atskleisti giliajai realybės struktūrai. Pats Maupassant'as atsisako romaniškumo ir, kartu siekdamas aprėpti visą realybę, atmeta „tipus" bei remiasi faktais, artimais daugumos žmonių kasdienei patirčiai.

Vis dėlto vienu bruožu Maupassant'as itin ryškiai skiriasi nuo savo pirmtakų: romanisto meną jis pabrėžtinai apibūdina kaip rašytojo

* *Op. cit.*, p. 290.

temperamento, psichologinių ypatumų bei jo subjektyvumo išraišką. Maupassant'as kaip romano teoretikas pasižymi reliatyvistiniu subjektyvumu, lemiančiu jo toleranciją bei laisvo menininko individualybės reiškimosi pajautą. „Didieji menininkai – tai tie, kurie įperša žmonijai savo asmenišką iliuziją." Šis liberalus subjektyvizmas nepakankamai įvertina asmeninių patirčių komunikacijos galimybes ir atitinkamai pervertina menininko, kuris lemia medžiagą, tikslą ir kalbą, galias. Čia išryškėja Maupassant'o teorijos ribotumas, kuris galbūt rodo, jog rašytojas vargu ar įstengia deramai nusakyti, kaip jis supranta „tiesos rašymą". Arba, atvirkščiai, čia galima įžvelgti tai, jog Maupassant'as ima miglotai suvokti ir kitą tiesą, tačiau, varžomas savo paties prisiimtų principų (tuo jis artimas Zola, kuriam „meno kūrinys yra gamtos dalis, matoma pro temperamento prizmę"), negali aiškiai suformuluoti.

Ties natūralizmo riba

Iš rašytojui natūralistui būdingo sąžiningumo ir skrupulingumo Maupassant'as atsisako psichologinės analizės, kuri, jo manymu, nemaža dalimi yra tik apytikrė. Tačiau šis atsiribojimas jam sukelia tam tikrą nusivylimą. Argi jau visko nepasakė didieji kūrėjai, ypač Balzacas, kuriuo jis žavisi, bei Flaubert'as, kurį garbino? Ar ne per vėlai ateiname? Ką naujo galime pasakyti? Maupassant'as iškelia netikėtą mintį: mes, rašytojai, savo kūną suvokiantys kaip „žodžių masę", jau esame „prisisotinę prancūzų raštijos". „Pasitaiko kartais perskaityti keliolika eilučių, keliolika frazių, kurios sukrečia mus iki širdies gelmių kaip įstabus atradimas; bet eilės, kurios eina po jų, panašios į visas kitas eiles, proza, kuri liejasi po to, panaši į visą kitą prozą."* Kodėl iš pradžių ryškus nušvitimas, o paskui nusivylimas? Literatūra, sako jis, yra paslaptingas dalykas. Atrodytų, Maupassant'as suprato, kad tam tikrais momentais „aš" pranoksta pats save, kad rašytojas yra įkūnyta kalba, atrodo, jis numanė, jog anapus psichologinių ribų ir objektyvių determinacijų rašytoją su skaitytoju

* *Op. cit.*, p. 293.

susieja kažkokie paslaptingi ryšiai, visiškai nepriklausomi nuo meistriškumo ir nuo referencijų į objektyvią tiesą. Kadangi tuomet nebūta išsamesnės ir subtilesnės kalbos, intersubjektyvių santykių bei literatūrinės kūrybos teorijos, Maupassant'as ima mistifikuoti prancūzų kalbą, kurią taip meistriškai įvaldęs, ir, kaip Edmond'as de Goncourt'as, galvoti apie kitokio pobūdžio fikciją. Tikslaus žodžio teorija yra sakralizuota, nekintanti šios neįmanomybės forma. Tačiau Flaubert'o pamoka užvedė ant kelio. Skatinimas meditatyviai stebėti kiekvienos būtybės ir kiekvieno daikto „savitumą", paprastos, nuoseklios sandaros ir beveik tobulai paprasto stiliaus principas, raginimas išsamiai ir kartu itin glaustai rašyti artina prie fikcijos, kaip ją suprato natūralizmas, ribų, nukelia ją į paribius, kuriuose paskutiniaisiais devynioliktojo šimtmečio metais tokie poetai kaip Mallarmé arba Rimbaud ir tokie romanistai kaip Flaubert'as ieškojo naujos literatūros ir formulavo naują jos sampratą. Blaivus ir reiklus Maupassant'o, nuostabaus rašytojo realisto, požiūris atvedė jį prie tų svarbiausių teorinių atradimų slenksčio.

7. Pirmasis modernus rašytojas?

Romanas – „problemiškas" užsiėmimas

Zola veikale *Natūralistinio romano kūrėjai* aukština Flaubert'ą kaip rašytojų natūralistų pavyzdį. Balzacas praskynė kelią sutirštintomis spalvomis, nepaprastomis intrigomis, karikatūriškai paryškintais personažų bruožais ir nuolatiniais bei netikėtais paties autoriaus įsiterpimais. O Flaubert'as, anot jo, – priešingai – romano meno viršūnes pasiekė romanu *Ponia Bovari*, „tipišku" natūralistiniu romanu. Atsiskleidžia trys svarbiausi jo bruožai: tikslus gyvenimo vaizdavimas, atmetant bet kokį romaninį elementą ir beveik panaikinant intrigą; paprastų, niekuo neišsiskiriančių personažų pasirinkimas; galiausiai – visiškas autoriaus nesikišimas į pasakojamus įvykius. Pasak Zola, tas anatomo darbas yra naujos poetikos, naujos romanų dermės pradžia. Tai reiškia, kad Zola pripažįsta Flaubert'o reikšmingumą, kurį pa-

tvirtins ir būsimos kartos. Tačiau kurio Flaubert'o, kurio iš jame gyvenančių „veikėjų"? Be *Ponios Bovari* ir *Jausmų ugdymo* autoriaus, kurį į gyvenimo pabaigą šlovino Medano grupės rašytojai, esama ir kitų Flaubert'ų. Vienas dokumentų ir vietinio kolorito pagrindu stengiasi sukurti tobulą istorinį romaną – *Salambo*; kitas – egzaltuotas, romantiškas, toks prašmatniai barokiškas, jog nebeperprantamas – kuria ir perkuria *Šventojo Antano gundymą* (*La Tentation de Saint-Antoine*); trečias priešingas antrajam – trumpo apsakymo meistras („Trys apsakymai"); dar kitas yra sunkiai apibrėžiamo ir genialaus satyrinio romano *Buvaras ir Pekiušė* (*Bouvard et Pécuchet*) autorius, kuris, plėtodamas ironišką rapsodiją apie to laiko žinias ir elgseną, nutolsta nuo bet kokios žinomos romano formos. Vadinasi, esama daug skirtingų Flaubert'ų, o kai kurie iš jų šiandien gali mums atrodyti beviltiškai pasenę. Be to, kaip ir Stendhalis, Flaubert'as teorinio traktato nesukūrė. Tačiau jo *Korespondencijoje* gausu pastabų ir trumpų pasakojimų apie darbą, planus, kūrybines kančias, skausmo ir egzaltacijos valandėles. Tos pastabos labai vertingos, nes šis daugialypis rašytojas, mūsų amžininkų požiūriu, atnaujino romaną, bet šių laikų vertintojai nurodo visai kitas priežastis negu Zola arba Huysmans'as. Ar todėl, kad iš dalies ir jo dėka vėl iškilo romaninio požiūrio klausimas, kad būtent jis aukštyn kojomis apvertė tradicinę naracijos ir aprašymo hierarchiją? Ar todėl, kad ypač rūpinosi *stiliumi*, kuris, anot jo, pats savaime leidžia „absoliučiai savitai žvelgti į daiktus"? Be abejonės. Tačiau kai kada tas plastinio ir garsinio frazės tobulumo idealas gali būti palaikytas, kaip teigia G. Genette, „akademišku pačia blogiausia to žodžio prasme, nes stiliaus tobulumo siekimas jo kūryboje visados jaučiamas kaip pastanga; ir dažnai susidaro įspūdis, jog jis rašo truputį per prastai ir kartu truputį per gerai". Šiaip ar taip, Flaubert'as neginčijamai yra „pirmasis modernus rašytojas". Šis įspūdis, pasak Gérard'o Genette'o,

> visų pirma, ir galbūt teisingiausiai, paaiškinamas tuo, kad jis buvo pirmasis rašytojas, kuriam literatūrinė kūryba tapo iš esmės *problemiška*: tai reiškia, kad jam literatūra daugiau nėra, kaip, pavyzdžiui, Balzacui, amatas, kurio išmokstama ir kuriuo verčiamasi nesusiduriant su jokiomis kitomis kliūtimis, išskyrus technines, susijusias grynai su rašymu. Flaubert'as, kaip žinoma, literatūrą išgyveno tartum kažkokį nuolatinį

ir principinį sunkumą, o tikriau, kaip poreikį ir kartu negalėjimą. Šį *double bind* Kafka vėliau išreikš sakydamas: „Dievas nenori, kad rašyčiau, bet aš žinau, kad privalau rašyti." Tą paradoksalią situaciją, kuri rašymą paverčia kažkokiu *draudžiamu potraukiu*, pirmą sykį randame *Flaubert'o korespondencijoje*, ir būtent dėl jos *Korespondencija* tampa vienu iš pamatinių moderniosios literatūros tekstų, t.y. tiesiog literatūros, radikaliąja, pačia griežčiausia ir siauriausia (galbūt vienintele įmanoma) prasme, kurią šiandien teikiame šiam žodžiui.[4]

Knyga apie nieką?

Šį paradoksą kai kada ypač aiškiai suvokiame skaitydami Flaubert'o romanus. Nors rašytojas labiau nei kuris nors kitas stengėsi perteikti „realybę", Flaubert'o proza kartkartėmis išeina už *atvaizdavimo* ribų. Dėl pakartotinių, pabrėžtinių aprašymų, dėmesio tam, kas neapčiuopiama, staigių pertrūkių realybė jo kūryboje skaidosi, ȳra, trupa, kaip ir nesėkmių lydimi personažai, nesugebantys gyventi pagal romanišką arba herojišką modelį. O sykiu plėtojamas siužetas išsprūsta arba pasikeičia: jis tebėra, tačiau jo prasmė, nors ir visiškai aiški, tampa abejotina. Tokia romanisto pozicijos permaina kartais visiškai supainioja orientyrus. Kantriai ir sumaniai regzti prasmių tinklai tarsi suyra, nutrūksta. Akimirką pranyksta prasmė, istorija, pats siužetas. Flaubert'o tekstas, paliktas likimo valiai, visiškai patikėtas skaitytojui, tarsi ima egzistuoti pats savaime, panašiai kaip Monet šieno stirtos tampa tapybiškai autonomiškos, tarsi abstrakčiosios dailės figūros. Tarsi tylos minutės, anapus bet kokios retorikos aidinčios kažkokiu absoliutumo šauksmu. Tai pajuto ir suformulavo pats Flaubert'as. 1852 metų sausio 16 dienos laiške Louise'ai Colet jis rašo panašius žodžius, primenančius Maupassant'ą, bet ir Baudelaire'ą bei jo *Eilėraščius proza* (*Petits poèmes en prose*):

> Štai kas man gražu ir ką norėčiau parašyti – knygą apie nieką, knygą, nesusijusią su išoriniu pasauliu, kuri laikytųsi pati savaime, vidine stiliaus jėga, kaip žemė laikosi ore be jokios atramos, – knygą, kurioje beveik nebūtų siužeto arba jis būtų beveik nepastebimas, jei tik įma-

[4] *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983.

> noma. Patys gražiausi yra tie kūriniai, kuriuose mažiausiai materijos; kuo išraiška artimesnė minčiai, kuo žodis labiau pritampa ir išnyksta, tuo gražiau. Manau, kad šis kelias yra Meno ateitis. [...] Įgaudama tikslumo, forma tampa ne tokia pastebima, ji atmeta bet kokį įprastumą, taisykles ar metrus; nuo epo pereina prie romano, nuo eilių – prie prozos; ji nebepripažįsta jokios ortodoksijos ir yra laisva kaip kiekviena ją kurianti valia...[5]

Žinoma, po Flaubert'o dar ilgai – iš esmės iki pat mūsų dienų – tęsiasi (gerai tai ar blogai) realistinio romano amžius. Tačiau, pradedant jo kūryba, prie fikcijos problematikos prisideda ir *rašymo* problematika. „Realybės krizė" lemia „romano krizę". Kaip modernusis menas, taip ir modernusis romanas po Flaubert'o dėl nieko nebėra tikras, nebent dėl savo troškimo tapti kūriniu – knyga – apie nieką.

[5] *Correspondance*, in G. Bolléme, *Préface à la vie d'Ecrivain*, Seuil, 1963.

VIII. Dvidešimtas amžius – įtarimo era

1. Realizmo krizė – romano krizė?

1950 metų vasarį Nathalie Sarraute, dviejų reikšmingų romanų – *Tropizmai*[1] ir *Nepažįstamojo portretas*[2] – autorė, žurnale *Les Temps modernes* išspausdina straipsnį, pavadintą „Įtarimo era" („L'ère du soupçon"). Šiame tekste-manifeste, po kelerių metų, 1953-iaisiais[3], publikuotame kartu su kitomis trimis jį papildančiomis ir paaiškinančiomis esė, išsakoma nuomonė apie šiuolaikinį romaną. Senoji patogioji Balzaco laikais įtvirtinta autoriaus ir skaitytojo sąjunga dėl tipizuoto personažo, gerai suregztos intrigos ir trečiojo asmens vartojimo, pasak Sarraute, jau atgyveno. Tarp partnerių tvyro nepasitikėjimas, pirmiausia dėl tradicinio personažo. Nebeįmanoma laikytis praėjusio amžiaus „realistinių" konvencijų. Anuometinė sutartis, teigia Sarraute, nebėra savaime suprantama. Įžengėme į įtarimų erą.

Iš tiesų, 1950 metais romanas jau seniai buvo įžengęs į aštraus konflikto amžių. Nuo 1890-ųjų daugybė kritikų stojo prieš natūralizmo kanonus, o platesne prasme – prieš realizmo principus. 1887 metais, jau atsiskyrus Huysmans'ui (apie tai jis pareiškia 1884 metais

[1] *Tropismes*, Editions de Minuit, 1939.

[2] *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1948.

[3] *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

romano *Atvirkščiai* (*A rebours*) pratarmėje), penki Zola sekėjai *Le Figaro* paskelbtame atvirame laiške pasmerkė savo mokytojo „kraštutinumus" ir prisidėjo prie spiritualistų ir simbolistų kontratakos. Anatole'is France'as, sukritikavęs Zola, Brunetière'as (*Natūralizmo bankrotas*), vėliau Léonas Bloy (paskaitos apie „Natūralizmo laidotuves"), Barrès'as, M.E. de Vogüé (*Rusų romanas*, 1886) ir daugelis kitų 1891 metais Jules'io Huret surengtoje apklausoje apie literatūros evoliuciją atsiriboja nuo Balzaco epochoje įsigalėjusios romano koncepcijos. Paskelbiama, kad jau baigėsi plačių objektyviųjų tyrimų, konkurencijos su civiliniais aktais arba bandymų neva moksliškai ir išsamiai aprašyti šiuolaikinę visuomenę laikai. Reikalaujama užleisti vietą „aukštesniems" idealams, atliepiantiems žmonių elgsenos paslaptis, toliau siekiančioms filosofinėms idėjoms. Romanistus užvaldęs idealizmas įsigali kritikoje ir vos nesukelia paties romano krizės. Kai kas, pavyzdžiui, R. de Gourmont'as arba Jules'is Renard'as (*Journal*, 1891), ima niekinti nebe atskirus romanus, o apskritai romaną kaip žanrą. Tokį požiūrį, kaip aiškina M. Raimond'as[4], suformuoja silpni 1890–1920 metų kūriniai. Dar niekada nuo pat kritikų klasicistų puolimo laikų romanas nebuvo tapęs tokio didelio nepasitikėjimo objektu.

Šias atakas galima paaiškinti tuo, jog literatūroje tada viešpatavo „visuotinai pripažinti autoritetai", „įžymybės" – France'as, Barrès'as, Loti, Bourget, ir, daugelio vertintojų nuomone, romano žanras buvo visiškai praradęs gyvastingumą, kūrybingumą, gebėjimą atskleisti naujus dalykus. Istorijos ironija – senieji XIX amžiaus romano metodai (aprašymai, dialogai, analizės) nebuvo niekuo pakeisti, jų vis dar pagarbiai laikomasi, ir, nekalbant apie turinio skirtumus ar ideologines prieštaras, kanoninė XIX amžiaus romano forma akivaizdžiai vyrauja visose romano rūšyse: psichologiniame, pramoginiame, istoriniame, egzotiniame, moraliniame ar filosofiniame romane. Žanras tarsi įsitvirtina ir kartu išsisemia. Natūralizmo krizė virsta romano krize. Gal ateitis priklauso kitiems žanrams? Šiuo pereinamuoju, abejonių kupinu laikotarpiu realizmo principai nepraranda pozicijų ir romanas vis dar stiprus, tačiau galvą jau kelia realizmo kritika ir gilėja romano krizė. Ir nors Prancūzijoje nuo 1920 metų būta ryškaus

[4] *Le Roman depuis la Révolution*, A. Colin, 1967. Taip pat žr. *Le Roman*, A. Colin, 1988.

romaninės literatūros pakilimo (prasidėjusio dar anksčiau) bei stebino šedevrų gausa visų šalių literatūrose (o tai rodo, jog žanras įgauna naujų jėgų), romano *krizė* vis dėlto nepraėjo – priešingai. Sulig XIX amžiaus pabaiga visa literatūra, neišskiriant ir romano, kiekybiškai dominuojančios literatūros rūšies, įžengė į iš esmės *kritinę* fazę. Nathalie Sarraute teisi: XX amžius romanui yra, nors ir vaisinga bei daugiaprasmė, bet nepasitikėjimo era. Ir, kaip klasicizmo epochoje, tuštuma kartais vėl tampa iškalbingesnė už pilnatvę.

2. Begalinis nepasitikėjimas: Bretonas ir siurrealizmas

Siurrealizmo kryptis nuo pat susiformavimo labai kritikavo romaną. Pirmą kartą šie priekaištai suformuluoti André Bretono 1924 metų *Siurrealizmo manifeste*[5]. Atsižvelgiant į tai, jog siurrealizmas yra ryškiausia XX amžiaus literatūros ir meno srovė, jos romano žanro kritika verta atidesnio tyrimo. Tačiau, priešingai parankiai, bet neadekvačiai nuomonei, šis romano smerkimas nedvelkė nei brutalia, negrįžtama ekskomunika, nei dogmatiškumu, kuris grindžiamas nesuvaldomu polinkiu į kraštutinumus bei provokacijas. Maža to, romano problema šios krypties atstovams netapo nesantaikos obuoliu. Nepamirškime, kad Bretono *Nadža* (*Nadja*) parašyta 1927 metais, arba – kad Aragono *Ištvirkimas* buvo sukurtas 1918–1923-iaisiais, o *Paryžiaus valstietis* išleistas 1925-aisiais, dar prieš antrajame *Manifeste* (1930) paskelbtą dalies rašytojų siurrealistų pasitraukimą iš judėjimo gretų. Kad ir kokių būta skirtumų bei nesutapimų (nepritarimą reiškiantys Bretono nutylėjimai, jo kritinės pastabos), iš pat pradžių greta žymiausių siurrealistinės kūrybos rūšių (automatinio rašymo, sapnų analizės, koliažų) vietos randa ir siurrealistinis pasakojimas.

[5] *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1970 (© J.J. Pauvert).

Siurrealizmas prieš realizmą

Manifestas prasideda prarastos egzistencijos aprašymu, – egzistencijos žmogaus, kuris, būdamas maždaug dvidešimties, atsiduoda „niūraus likimo" valiai. Savo kūną ir sielą paaukojęs neišvengiamoms praktinėms reikmėms, jis ribų nepripažindavusią vaikystės laikų „mielą vaizduotę" pajungia „nepagrįsto naudingumo" dėsniams. Egzaltuotai reikalaujama *laisvės* aukojant proto stabilumą: verčiau, kaip sakoma, būti savo vaizduotės auka. Pasak Bretono, „baimė išprotėti neprivers mūsų nuleisti vaizduotės vėliavų".

Jis tiesiai pareiškia: „Gerai pakračius už pakarpos materialistinę ideologiją, reikia paduoti į teismą realistinį metodą." Pastarasis, pats blogiausias, rodo aklą vadovavimąsi nuostata dėti kuo mažiau pastangų. Kitaip sakant, priešas yra pozityvizmas. Zola smerkė pamišėlį, nesugebantį suprasti mokslo tiesų, kuriomis vienintelėmis tegalima racionaliai tikėti. Bretonas smerkia mokslą, meną ir pataikavimą žemiausiems žmonių polinkiams. „Realistinis, pozityvizmu paremtas požiūris (nuo Tomo Akviniečio iki Anatole'io France'o), man regis, užkerta kelią bet kokiai intelektualinei bei moralinei pastangai. Aš juo bjauriuosi, nes tai vidutinybė, neapykanta ir lėkštas pasitenkinimas savimi. „Tai jis gimdo juokingas pjeses, užgaulias knygas", o ypač „gausybę romanų". Romanas mumyse slopina maištą, lūkesčius, atlieka adaptacijos, kempinės funkciją, jis – „revanšistas", kaip kitame veikale yra pasakęs Bretonas. Romano pasmerkimas suprantamas ne tiek kaip „žanro" kritika, kiek kaip maištas prieš pernelyg banalų vaizdavimą bei priešinimasis proto menkystei.

Kita vertus, „siauraprotiškumu" pasižymi „romanų pradžios", kurių modelį, kartą pasiūlytą Paulio Valéry, aptinkame tiekoje romanų, gimusių ant vidutinybių darbo stalo. „Markizė išėjo penktą valandą" – šis pats žinomiausias prancūzų romano *incipitas* yra glaustas visų realistinių pasakojimų pavyzdys. Tokios formuluotės, Bretono nuomone, romaną diskvalifikuoja, nes, pirma, jos tiesiog pateikia paprasčiausią informaciją, antra, jos nulemtos vien subjektyvaus romanisto pasirinkimo. Valéry dėka prisimename Mallarmé kritiką, skirtą „minios žodžiams", kuriems nesuteikta jokia „grynesnė prasmė". Kalbėdami apie antrąją ypatybę, atkreipkime dėmesį į tai, kad

šis atsiribojimas yra visiškai priešingas atsitiktinumui, pavaldžiam automatiniam rašymui, kurio nekontroliuojamai tėkmei taip reikalingas proto įsikišimas. Siurrealizmas nebėga nuo „realybės"; jis ją persekioja, o tai nėra tas pats. Tai platesnė, visapusiška *realybė*. Už keleto puslapių randame šio teiginio patvirtinimą žodžio „siurrealizmas" apibrėžime: „Psichinis automatizmas, kuriuo perteikiamas tikrasis minties vyksmas, pasitelkus žodį, raštą ar kokį kitą būdą". Realybė nėra tai, ką menininko užgaida išryškina kasdienybės išorybėje, ji *yra* pati nevaržoma proto veikla: „Tai minties diktavimas atmetus bet kokią proto kontrolę ir nesiekiant jokių estetinių ar moralinių tikslų."* *Antrajame manifeste* dar kartą išsakomi šie toliau siekiantys užmojai: „Nėra abejonės, kad egzistuoja jam tikras taškas prote, iš kurio žvelgiant gyvenimas ir mirtis, tikrovė ir vaizduotė, praeitis ir ateitis, komunikatyvumas ir nekomunikatyvumas, aukštis ir gylis pagaliau suvokiami nepriekaištingai."**

Realistinio romano pasmerkimas

Bretonas ypač pabrėžia du realistinės manieros aspektus – aprašymus ir personažų psichologiją. Pirmiausia aprašymas yra „tuščia vieta", kuri įkyriai kartojasi: tai virtinė atvirukų, kurie kupini banalybių. Nors esminis atskiro realistinio rašinio subjektyvumas kyla iš dirbtinio jo sureikšminimo (tarsi nukertama „visiems laikams"), aprašymas vis banaliai kartojasi, primindamas apgaulingą tuščią orinį pyragaitį, „vieną ant kito klojamus katalogo paveikslėlius". Kaip nesektiną pavyzdį Bretonas pateikia geltono kambario aprašymą Dostojevskio *Nusikaltime ir bausmėje:*

> Nedidelis kambarys, į kurį įėjo vaikinas, su geltonais apmušalais, jeronimais ir muslininėmis užuolaidomis ant langų, tą valandėlę buvo skaidriai nušviestas besileidžiančios saulės... Kambary nebuvo nieko ypatingo. Baldų, labai senų ir geltono medžio, buvo***, etc.

* Vertė A. Melkūnaitė: André Breton, *Nadža*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 119.
** *Op. cit.*, p. 120–121.
*** Žr. Fiodoras Dostojevskis, *Nusikaltimas ir bausmė*, Vilnius: Vaga, 1966, 1 d., p. 10.

Pažymėtina, kad André Bretonas pasirinko itin „balzakišką" rusų romanisto kūrinio ištrauką, tarsi, prieštaraudamas ir kartu sutikdamas su De Vogüé (jo nuomone, rusų romanas realizmą praturtino humanizmo vertybėmis), norėtų įrodyti, kad iš esmės visos realizmo atmainos panašios; be to, pritardami Jacqueline'ai Chénieux[6], pažymėsime, kad Bretonas, padėjęs daugtaškį, praleido frazę, kur minimas Raskolnikovas, o praleistoji vieta kambario, kur studentas turi įvykdyti nusikaltimą, aprašymui suteikia neginčytiną naratyvinę ir dramatinę dimensiją. Bretonas puikiai supranta, jog „autorius turi savo sumetimų" rašyti taip nuobodžiai: jis artina savo istorijos kulminaciją; banali aplinka aiškiai nėra atsitiktinė, o geltona spalva, anot Michelio Butoro, daug pasako apie vyraujančią atmosferą. Tačiau Bretonas atmeta naratyvinę „motyvaciją". Jis taip pat turi savo priežasčių likti už šio kambario ribų. „Motyvas" esąs menkas ir estetiniu požiūriu bevertis. Be to, autorius „gaišta laiką", tai yra gaišina skaitytoją ties vieta, neverta literatūros vardo, leidžia jam patirti literatūrinės depresijos, silpnumo akimirką. Bretonas nori apsisaugoti nuo pavojaus, kurį kelia toks skaitymas. Juk realistinis romanas labiau negu kuris kitas plėtojasi laike, tačiau sykiu reikalauja laiko iš skaitytojo, pastarojo akimirkas dalindamas iš paties mažiausio bendro vardiklio – „tingumo" ir „nuovargio". Užuot perteikęs brangias pakilumo, atsivėrimo, magiškos galios akimirkas, romanistas gaišta ties kitais dalykais. Kadangi iš tiesų jis nieko neparodo, o tik užsimena deramai nepaaiškindamas, jo sumanymas yra triskart kritikuotinas: skaitytojau, aš susilaikau, tu manęs neišvysi.

Kalbėdamas apie psichologijos sritį, Bretonas parodo, jog čia laisvė tėra regimybė (tiesiog nuostabu, kaip viskas numatyta iš anksto, o herojus tik apsimeta griaunąs jo atžvilgiu suręstus planus). Taigi romano skaitymas primena banalaus užsiėmimo tuštybę: tolygu šaškių partijai, pasjansui, galantiškam flirtui. Diskusijos romane tokios skurdžios, kad sukarikatūrina „tikrąją savęs pačios ieškančią mintį". Be to, šiuose melaginguose svarstymuose visa, kas nepažįstama, nuolatos suvedama į žinomus dalykus: šiuo atveju Proustas ir Barrésas sutartinai pasmerkiami. Tose miglotose abstrakcijose, kurios nive-

[6] *Le surréalisme et le roman*, L'Age d'home, 1983.

liuoja neaprėpiamą visa ko įvairovę, ne tik prarandama vaizduotės galia, bet ir paaukojamas „jausmas“ bei sumenkinamas ar net panaikinamas „veiksmas“. „Man regis, – rašo Bretonas, – kad kiekvieno veiksmo paaiškinimas glūdi jame pačiame, bent jau tam, kas jį įstengė padaryti, ir kad jis spinduliuoja galia, kurią slopina net menkiausias komentaras.“ Šįkart Stendhaliui, kuris pasirinktas pavyzdžiu, kliūva už psichologinius plepalus, slopinančius mūsų įgimtas galias, užuot jas puoselėjus ir aukštinus. Realistinis romanas iškelia apgailėtiną romanisto galią, kuri nuo pat pradžių nėra autentiška. Ar tai reiškia neatšaukiamą romano pasmerkimą?

Pagiriamasis žodis magijai

Neatrodo, kad romanas būtų beatodairiškai pasmerktas, jei atkreipsime dėmesį į tai, kad, priešindamasis realistinei manierai, Bretonas keliais puslapiais toliau giria magiją, – šiuo konkrečiu atveju Lewis'o *Vienuolį*. „Pasakysime visiems laikams: magija – nesvarbu kokia – visada graži, ir apskritai graži tėra magija.“ Tad *a priori* joks romanas nėra smerktinas:

> Literatūroje vien magija galėtų praturtinti kūrinius, priskiriamus tokiam žemesniam žanrui, kaip romanas, ir apskritai visa, kas gimininga pasakojimui. Lewis'o *Vienuolis* tai puikiai įrodo. Visas kūrinys ja persmelktas. Daug anksčiau, nei autorius išlaisvina pagrindinius personažus iš visų žemiškųjų saitų, mes pajaučiame, kad jie yra pasirengę veikti neregėtai išdidžiai. Tas aistringas amžinybės siekis, kuris juos be paliovos kelia aukštyn, teikia nepamirštamo aštrumo ir jų, ir mano kančiai. Turiu galvoje, kad ši knyga nuo pat pradžios iki pabaigos nepaprastai subtiliai aukština vien tai, kas žmogaus dvasioje trokšta atitrūkti nuo žemės, ir kad, atmetus keletą tais laikais madingų pagražinimų, ši knyga yra teisingumo ir skaistaus taurumo pavyzdys. Man regis, nieko geresnio nėra parašyta ir kad ypač Matildos personažas yra labiausiai jaudinantys tvarinys, kurį galima laikyti šios *vaizdingos* literatūros pavyzdžiu. Ji yra ne tiek personažas, kiek nuolatinė pagunda...[7]

[7] *Op. cit.*

André Bretonas stengiasi apginti *geismą*, taigi ir *pagundos galimybę*, kaip įrodo *Nadža*. Vadinasi, galima tinkamai panaudoti išmonę, ir pasibjaurėjimas, kurį sukėlė realistinis pozityvizmas, gali virsti susižavėjimu pasakiškais, pramanytais sadiškąja šio žodžio prasme, dalykais (Bretonas, kaip, beje, pats pripažįsta, visiškai pritaria Sade'o pasiūlytam romano apibrėžimui).

Kita galimybė – romaną parodijuoti. „Rašyti netikrus romanus" yra vienas iš gana rimtų žaidimų, kuriems Bretono lūpomis pritaria siurrealizmas – jeigu tik jis demistifikuoja romanisto realisto kūrybos metodus bei jo tuščiažodžiavimą, sudurstytą iš sustabarėjusių vertinimų. Palyginus su romanistu, turtingu, literatūrinę šlovę pasiekusiu žmogumi, poetas, anot Bretono, yra laisvas žmogus, kuris stengiasi atskleisti visas įmanomas rašymo kombinacijas. *Antrajame manifeste* André Bretonas siūlo dar ir kitokių, ne tiek parodijinių, kiek „nuviliančių" žaidimų. Tai ribinė veikla, taip ir pavadinta vienoje pastaboje, marginalinė, bet vis dėlto įmanoma. Realybė tada perteikiama kitokiais būdais:

> Šiuo metu, atrodo, galima daug tikėtis iš kai kurių grynai nusivylimo paskatintų metodų, kuriuos taikant mene ir gyvenime dėmesys būtų sutelktas ne tiek į realybę ar vaizduotės pasaulį, bet, taip sakant, į *išvirkščią tikrovės pusę*. Įdomu įsivaizduoti romanus, kurių neįmanoma užbaigti, kaip kad esama neišsprendžiamų problemų. O kada bus sukurtas romanas, kurio personažai, pakankamai išsamiai apibūdinti paminėjus vos keletą nereikšmingų ypatybių, veiks visiškai nuspėjamai, siekdami nenumatyto rezultato, ir atvirkščiai, romanas, kur psichologija liausis žmonių ir įvykių sąskaita keverzojusi beprasmius savo rašinius ir iš tikrųjų sugebės *sustabdyti* sekundės dalį bei užklupti joje bręstančių įvykių užuomazgą; arba dar kitoks romanas, kur pirmą kartą įtikinančios dekoracijos nebeužgoš keisto simbolinio gyvenimo, kurį daiktai – net geriausiai apibrėžti, patys įprasčiausi – gyvena ne vien sapne; arba netgi romanas, kurio kompozicija bus visai nesudėtinga, tiktai smurto scena bus aprašyta nuovargiu dvelkiančiais žodžiais, o audra – taikliai, bet linksmai, etc. Kas mano, jog jau laikas atsisakyti provokuojančių „realistinių" kvailysčių, nesunkiai pats sau pratęs šį pasiūlymų sąrašą.[8]

[8] *Second manifeste du surréalisme* (*op. cit.*).

Išmonės reabilitacija

Iš esmės kartu su Jacqueline Chénieux galima trumpai pakartoti priekaištus, kuriuos nuo 1924 metų Bretonas išsako pozityvizmui romane: nepateisinamu skurdumu pasižymi tiek romano aprašymai, tiek paviršutiniška naracija bei personažo psichologija, tiek jo laikiškumas (kuris romano rašymą, kaip ir jo skaitymą, daro pavojingu užsiėmimu, keliančiu dvasinio sąstingio grėsmę). Trečiajame XX amžiaus dešimtmetyje ta kritika, kaip pripažino Bretonas, įgauna idealizmo bruožų, tačiau ji siekia remtis svarbiausiu Freudo minties indėliu, šiuolaikine fizika (1922-aisiais vyko Einsteino paskaitos), jos reliatyvumo teorija arba, tikriau imant, energetiniais tos teorijos aspektais. Taip pat telkiasi geštaltpsichologiją, kuri sustiprina neigiamą požiūrį į realistinį pseudoaprašymą, kol galų gale 1930 metais Bretoną patraukia dialektinis materializmas ir Trockis.

Chénieux teigimu, kaltinimais romanui siekiama išspręsti pagrindinį ramybės siurrealizmui neduodantį klausimą: kaip žvelgti į *realybę* ir į *galimybę*. „Kaip galimybę, sapną, stebuklą, tai, kas neįtikėtina, paversti *realybe*? Pirmiausia reikia žmogų vėl patalpinti visų jį apibrėžiančių ryšių centre. Šitaip sykiu su siurrealizmu (didžiąja srovės dalimi, besitelkiančia apie André Bretoną) prasiveržia originalus *participacinis*, arba *maginis*, mąstymas. Todėl siurrealistų grupės darbai – estetiniai ir neestetiniai – panašūs į „maištautojų" kūrinius ta prasme, kurią šiam žodžiui suteikia Claude'as Lévi-Strausse'as: tai daiktai, kurių kūrimas suvokiamas tik atsižvelgus į intencijų visumą ir ryšius, susiejančius vieną objektą su visais kitais, kurių kūrimui vaizduotė pajungia ir pasąmonės impulsus. Šioje *lyrinėje* mąstymo sistemoje (o tai atitolina siurrealizmą nuo froidiškosios minties, kurią lyg ir implikuotų pastaroji nuoroda į pasąmonę) siurrealistinė magija pasireiškia įvairiais ženklais: pagundos reiškia kvietimą, raginimą veikti; sapnai aiškinami kaip primygtiniai veiksmažodžio „gyventi" imperatyvai, ženklai rašomi automatiniu rašymu, kuris, kaip teigia Maurice'as Blanchot, „tiesą pasakius, nepadaro žodžio laisvu, jis žodį ir mano laisvę sujungia į viena."

Taigi linkstama kardinaliai pakeisti realizmo principą, kuriuo pagrįstas modernusis Vakarų menas, pasitelkiant „grynai vidinį modelį".[9]

[9] *Op. cit.*

Nors vyrauja romanas, „išmonė yra kitur". Todėl, pasak Jacqueline'os Chénieux, esama „dviejų išmonės būdų: pirma, Bretono siūlomas *kitoks* vaizduotės ir ‚gyvenimo' santykis (įvykio, pavadinto objektyviu atsitiktinumu, teorija; rašymo teorija, kurioje rašymas apibūdinamas kaip *kitas* įvykis). Ši išmoningumo srovė linkusi manipuliuoti signifikatais. Antra, sekant Aragono pėdomis, figūratyvų rašymą siekiama išgauti signifikantų žaismu (kaip pastebime *incipito*, pastišo, koliažo mechanizmuose), t.y. bandant pasiekti kas neįmanoma – tarti, jog iki rašymo pasaulis neegzistavo".

Taigi romanas toli gražu nebuvo sutartinai pasmerktas. Romanui kliūva tikrai nemažai Bretono kritikos, bet realizmui – dar daugiau. Kita vertus, vėl atsigręžiama į grožinę literatūrą, ji atnaujinama, joje išbandoma aibė išmonės galimybių. Šitai patvirtina Aragono kūryba (kad ir kokia yra jos raida) bei Limbouro, Leiris'o, Gracqo kūriniai.

3. Rimtas įtarimas: Paulis Valéry

Su Valéry Bretonas bendravo nuo 1914 metų kovo mėnesio. Tad jo žinios patikimos. Tačiau garsioji replika apie markizę, greitai aplėkusi literatų salonus ir kavines, beveik identiškai kartojama ir kitų rašytojų tekstuose. Antai 1925 metų birželio 13 dienos *Les Nouvelles littéraires* numeryje Edmond'as Jaloux rašė:

> Visi aptarinėjo [...] šį Valéry posakį: „Aš niekaip negalėčiau parašyti: markizė grįžo namo penktą valandą." Tai ne šiaip sąmojis. Mano senas bičiulis Stuartas Merrillis kartą pasakė panašiai: „Niekada nesiryžau rašyti romano [...]. Negi imsi ir sakysi: „Jis atsisėdo už stalelio kavinėje ir užsisakė bokalą alaus."

Ta nenaudėlė markizė

Valéry požiūris nesikeitė. Nuo pat 1913 metais pasirodžiusių užrašų (*Sąsiuviniai*), pakartotų žurnale *Rhumbs* (1926), iki 1944 metų, paskutinių gyvenimo dienų, vis kartojami tie patys jo priekaištai romanui – naiviam, nevykusiam ir suktam žanrui. 1933 metais jis sako:

> Nesunku nustebinti publiką reginiu arba kalba, kurie taiko tiesiai į mūsų silpnąją vietą, kurie drasko širdis arba pripildo jas džiaugsmo, priversdami įsijausti į tariamą gyvenimą, žaisdami pirmykščiais gyvenimo gaivalais. Tačiau šis menas (vadinamas *žmogiškuoju*) yra *melas*. Niekas nenuvilia taip, kaip bandymas vedžioti mane už nosies ir visų tų pastangų primityvumas.[10]

Arba 1934 metais žurnale *Confluences*:

> Aš nieko prieš, kad proto kūriniai priklausytų nuo kūrėjo užgaidų, – šiaip ar taip, tai natūrali jų „erdvė", – tačiau man nepatinka, kai nenorima šito pripažinti.

Valéry nemėgo būti apgaudinėjamas, ypač jam nepatiko jaustis pažemintam nevykusios išmonės. Būtent todėl jis nejautė prielankumo romanui, taip pat (nors ne tik dėl šių priežasčių) – ir istorijai. Apie žmogaus proto siekius bei kūrinius jis buvo daug geresnės nuomonės. Jam, pripažįstančiam tik tai, kas kyla iš neabejotinos būtinybės, atrodo, jog romanas kelia neautentiškumo pavojų. Savivalė, sustabarėjusi psichologija, vidutiniškumas ir šiurkščios manipuliacijos skaitytoju – pagrindiniai Valéry kaltinimo argumentai romanui visiškai sutampa su Bretono priekaištais. Ne veltui, pasak M. Raimond'o, valerizmas ir siurrealizmas tarpukariu išvien stojo prieš romaną.

Pauliui Valéry, kaip literatui, įtarumas yra antroji prigimtis. 1925 metais jis rašo:

> Į literatūrą – ir net į gana aiškius poetinius kūrinius – žvelgdavau įtariai. Rašymo aktas visados reikalauja tam tikros „intelekto aukos". Antai visiems žinoma, kad aplinkybės, kuriomis skaitomas literatūrinis tekstas, nėra suderinamos su nepaprastai tikslia kalba. Aišku, iš bendrinės kalbos intelektas mielai išsireikalautų jai nepasiekiamo tobulumo ir grynumo. Tačiau nedaug tėra tokių skaitytojų, kurie malonumą patiria proto įtampos dėka. Paprastai dėmesį mes patraukiame tik pasitelkę pramogą; bet toks dėmesys yra pasyvus.[11]

Valéry, kurio vienintelė aistra yra troškimas pažinti save „be nutylėjimų, apsimetinėjimų, nuolaidžiavimų", literatūrinę kūrybą laiko „negarbinga". Štai jo atspirties taškas: asmeninės ir niekuo neypatingos

[10] Breton, *Le surréalisme et la peinture*, 1928.

[11] Conférence sur Mallarmé, *Variété*, „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

tiesos ieškojimai, nuvainikuojantys nešvarius ir juokingai menkus grožinės literatūros ar net filosofijos žaidimus. Šiuo atveju vienintelis pateisinamas tokio pobūdžio užsiėmimas – tai poezija (Valéry jos vėl ėmėsi po „p. Teste'o epochos"), jei joje viešpatauja forma, arba, Mallarmé žodžiais tariant (žinoma, kad Valéry buvo Mallarmé sekėjas), jei ji atitrūksta nuo „pasaulio aprašinėjimo", nuo kasdieninio bendravimo, įprasto prasmės perdavimo, signifikatų mainų. Poezija yra grynai formos kūryba (sudarinėjami signifikantai, gaunami keičiant tik *materiją*: garsus, ritmus, „fiziškai sugretinant žodžius, jų indukcijos bei tarpusavio poveikio efektus"), kur „reikšmė nepajėgia nugalėti formos bei jos visiškai sunaikinti"[12]. Poezijos dėka aristokratišką *Kerų* autoriaus intelektualizmą iki pašaknų persmelkia erotika, – gimsta neišardoma, nors kontroliuojama dvasios ir kūno sąjunga, ir tik su šia sąlyga, grįžęs iš p. Teste'o dykynės, Valéry atsiduoda gaivioms poezijos versmėms.

O romanui labai toli iki tos nuostabios išdidžios askezės, jis „nesuvokiamas", nes tik atkartoja vulgarią ir suplėkusią, vartosenoje įsigalėjusią reikšmę, – teigia Valéry Marceliui Proustui ir romanui skirtuose žurnalo *La Nouvelle Revue Française* puslapiuose (1923 metų sausio mėnesį šiame žurnale buvo pagerbtas romano *Prarasto laiko beieškant* autoriaus atminimas). Romanas yra *piktnaudžiavimas* diskursu, nes jis pasiduoda konvencionalioms pažiūroms ir nepakyla virš realybės, arba, kaip sako Valéry, įprastinio „gyvenimo". Valéry kritikuoja ne nepakankamą arba neadekvatų numanomo referento vaizdavimą, o priešingai – vergišką tarnavimą egzistenciniam referentui, pernelyg tikslų vaizdavimą. Valéry supeikta „apgaulė", kurios siekiama romano diskursu, ir tobula, ir nepateisinama, – nepateisinama todėl, kad yra tobulai įtikinanti. Tiesiog pats romano sumanymas iš prigimties yra apgavystė, iškreipto proto padarinys.

Pagarba Marceliui Proustui

Sprendžiant iš keleto paniekinančių Valéry pastabų Prousto adresu pirmuosiuose straipsnio puslapiuose, tokia romano pradžia, kaip „Ilgą laiką eidavau gulti anksti", jam tikriausiai patiko ne labiau nei

[12] *Une soirée avec M. Teste* pratarmė, Gallimard, 1925.

„Markizė išėjo penktą valandą". Jis tiek nedaug ir taip seniai skaitė Proustą... Vėliau be jokios atskiros įžangos Valéry ima samprotauti apie romaniškumo „esmę", priešingą poezijai, „tiesiogiai veikiančiai mūsų organizmą". Poezija yra taisyklėmis apibrėžtas, uždaras procesas, o romanas yra iš esmės *atviras*. Romaną apriboja tik mūsų kasdienio, proziško gyvenimo krantai. Jo laisvė ir natūralumas bekraščiai, tačiau romanas manipuliuoja vien vaidiniais – „visuma visiškai reali, tačiau vieni jos elementai beprasmiai, kiti – pramanyti..." Todėl Paulis Valéry kandžiai kritikuoja beformę, nesuvaldomą romano fantaziją, skirtą tam, kad išsipildytų „mūsų abstraktus ir neapibrėžtas realių įvykių laukimas". Romanistas teigia: mes įvedame personažus, apibrėžiame laiką ir vietą, išdėstome įvykius, susiedami juos „stipresniais ar silpnesniais priežastingumo ryšiais". Skaitytojas atsiliepia štai kaip: tų negrabių manipuliacijų veikiami mes susiejame „tikrų ir atsitiktinių detalių ataudus" – „atskirai paėmus, visai nereikšmingas ir niekines nuorodas", kuriomis įkūnijamos tariamos personažų egzistencijos, – su savo realia būtimi. Taigi skaitytojas įsijaučia į kitą gyvenimą: vienintelis (gyvybiškai svarbus) romano *dėsnis* yra *siekti* visiško skaitytojo užsimiršimo, pasidavimo ir juokingai menkoms, ir sykiu pavojingoms, „keistoms gyvenimo jėgoms". Romanas – tai nevaldomas lengvabūdiškumas, burtininko pameistrio pratybos, kurios, užuot atskleidusios esmę, diskredituoja meną, suteikdamos jam dviprasmišką gyvenimo žavesį. „Liaudiškasis romanas" iš esmės nesiskiria, pavyzdžiui, nuo Prousto romano (nors Valéry susilaiko nepaminėjęs jo pavardės):

> Romane randa vietos visa, kas būdinga ir priimtina bet kuriai darniai mūsų atminties plėtotei, kai atmintis grįžta prie kurio nors mūsų gyvenimo momento ir jį interpretuoja: t.y. romanas priima į savo glėbį ne vien portretus, peizažus ir tai, kas vadinama „psichologija", bet ir įvairiausias mintis, aliuzijas į įgytas žinias. Jis gali išnaršyti, perkratyti visą dvasią.[13]

Vadinasi, romanas prilyginamas sapnui (šiuo atžvilgiu Valéry radikaliai prieštarauja siurrealizmui):

> Kaip tik tuo romanas formaliai yra artimas sapnui; juos abu apibūdina ta pati, gana įdomi ypatybė: *visi keisti nukrypimai nuo įprastinės jų formos yra neatskiriama jų pačių dalis.*

[13] *Préface à un commentaire*, 1930.

> Bet dažniausiai, – priduria Valéry, – su sapnais yra siejama poezija, ir tai, man regis, nepagrįsta.[14]

Paradoksalu, tačiau Bretono ir Valéry požiūriai šiuo atžvilgiu artimi. Ir vienam, ir kitam poezija yra kalbinė veikla, o ne retorinių puošmenų vaikymasis. Tikriau, jei Valéry ir laiko poeziją stilistine puošmena, tai supranta ją grynai kaip „stilistinių figūrų ir kalbos galimybių sistemą". Valéry klasicizmas artimas Bretono modernizmui: abu jie linkę į diskurso askezę, jie ieško kalbėjime netikėto apreiškimo, atskleidžiančio *būtinybę*, kuri ir yra *realybė*, ir griežtai atmeta įprastinį kalbos vartojimą. Iš to išplaukia visi kiti skirtumai. (Tačiau toliau nuomonės išsiskiria.)

Anot Valéry, sapnas tėra sapnas, o romanas – apytikriai ir vulgariai standartizuotas sapnas: jį galima „reziumuoti", „atpasakoti" (t.y. atgaminti įvairiomis ekvivalentiškomis formomis), „išversti", „plėtoti" ir „tęsti be galo"... „Visus galimus romano apribojimus lemia ne esminės jo savybės, o tik paskiros [t.y. nepretenduojančios nei į universalumą, nei į absoliutų teisumą] rašytojo intencijos bei sprendimai."

Tenedrįsta čia niekas įeiti...

Cituotuose Valéry žodžiuose atpažįstame anuometines Gide'o nuostatas – tuo laiku ginčas dėl „grynosios poezijos" (Bremond'as) įsiplieskia visu smarkumu. Romano *Pinigų padirbinėtojai* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925) herojus Edouard'as, romano, kurio taip ir neparašys, autorius, t.y. paties Gide'o antrininkas, – Gide'as parašė šį vienintelį romaną, kurį komentuoja *Pinigų padirbinėtojų dienoraštyje* (*Journal des Faux-Monnayeurs*), kalba apie „grynąjį romaną". André Gide'o išvedžiojimai yra svetimi Valéry (ir Bretonui!): nors jie atspindi vieną svarbiausių romano tradicijų, kuriai atstovauja daugybė rašytojų – nuo Cervanteso iki Borgeso bei Bioy Casareso, – tačiau pagrindinis jų siekis arba „asimptotė" yra miražas, – romanas, apvalytas nuo visko, kas jam nebūdinga, kas jam nepriklauso, išvaduotas nuo *nukrypimų* naštos. Vis dėlto ir Gide'as, ir Valéry kiekvienas savaip svajojo apie

[14] *Variété*, „Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1957.

pasakojimą, sudarytą iš begalybės jo galimų variantų... Ir Gide'as, ir Valéry kalba savitai, bet apie tą patį. Ir principingas poetas, ir itin sudėtingas „farsų" arba „pasakojimų" autorius žvelgia į romaną kaip į daugialypį mišinį, kurio neįmanoma įsprausti į grynojo meno rėmus. 1911 metais *Izabelės* (*Isabelle*) pratarmėje Gide'as romaną – „dekoncentruotą" kūrinį, skirtingų požiūrių ir veikėjų susidūrimo vietą – priešina pasakojimui, „kuris vaizduoja vieną pagrindinį veikėją ir atskleisdamas vieną moralinę orientaciją kartu ją kritikuoja". Tačiau Eduarui ir Valéry tai dar nepriimtina. Kaip matėme, Valéry kategoriškai nusiteikęs prieš romaną. Klasikinis jo analizės solidumas nepajėgtų nuslėpti jo argumentų jėgos, kurią teikia meistriškas užuominų bei litočių vartojimas.

Atviri nepakantūs Bretono atsiliepimai apie romaną bei ikonoklastiški pareiškimai, rodantys ne paviršutinišką, o didžiulį etinį priešiškumą, atrodo gana nuosaikūs, palyginus su išdidžia Valéry – išskirtinio poeto, virtusio oficialiuoju grožinės literatūros sergėtoju – panieka. Tenedrįsta čia niekas įeiti, jei nėra toks pat poetas kaip mes! Lengvabūdiškoji markizė, šiaip ar taip, nepriklauso išskirtinei *Eupalinoso* autoriaus numylėtai sričiai: būkime tikri, ji daugių daugiausiai tinka užpildyti aiškaus tikslo neturinčio kokio Marcelio Prousto laisvalaikį.

4. Realizmas aukščiau už bet kokį įtarumą: marksistinė kritika

Visai kitoks yra marksistinis požiūris. Realizmas literatūrine ir menine šio žodžio reikšme čia itin vertinamas. Logiškai mąstant, jis yra doktrina, kuria remiasi marksizmas; be to, iš žanrų pirmenybė teikiama dramai, o ypač romanui. Tačiau koks tai realizmas ir koks romanas? Marxas ir Engelsas savo tyrimuose remiasi romanais (pavyzdžiui, Balzaco ir Eugène'o Sue), o lenininė pozicija, akcentuodama partiškumą bei atspindžio teoriją, ypač pabrėžia literatūros praktiškumą, naudą bei veiksmingumą kovoje už proletariato išlaisvinimą.[15]

[15] *Ibid.*

Kalbant apie trečiajame XX amžiaus dešimtmetyje įsigalėjusį stalinizmą, laukiantį nesulaukiantį revoliucijos Europoje, reikia pasakyti, kad jis chaotiškai valdo vienintelės, didžia dalimi atsilikusios šalies, Sovietų Sąjungos, ekonominį vystymąsi; teoriniu požiūriu, marksistinę dialektiką jis pakeičia mechaniškai supaprastinta ideologija; praktiniu požiūriu, slopina bet kokią daugumos nuomonės neatitinkančią intelektualinę ir meninę veiklą. Ir menininkai, ir rašytojai privalo prisidėti prie bendrų siekių įgyvendinimo karštai skleisdami propagandą partijos ir jos neklystančio vado naudai, tapdami nuolankiais vykdytojais, sarginiais šunimis! Patys didžiausi kūrėjai – Majakovskis, Eizenšteinas – palūžta, kiti netenka ramybės, įkvėpimo arba garbės.

1934 metais pirmajame sovietinių rašytojų suvažiavime Gorkis iškėlė socialistinio realizmo šūkį. Nors Vokietijoje, o ypač SSRS ir būta priešingų šio realizmo interpretacijų, po hitlerinės Vokietijos sutriuškinimo komunistiniame pasaulyje užslopinta bet kokia atvira diskusija. 1946 metais Stalino padėjėjas Ždanovas nustato dogmą. Ne vien tiktai „Marxas ir Engelsas sukūrė naują filosofiją, kokybiškai skirtingą nuo visų iki tol egzistavusių sistemų, kad ir kokios progresyvios jos būtų", bet ir „mūsų literatūra yra daug naujoviškesnė už visų kitų tautų bei šalių literatūras. Ji taip pat yra turtingiausia idėjų, progresyviausia ir revoliucingiausia". Kartu su šiuo nesudrumsčiamu pasitenkinimu savimi išsakomas ir kategoriškas nurodymas vaizduoti sovietinį herojų – teigiamą, sveiką, tvirtą, stachanovietišką individą, kuris su draugais dainuodamas stato laimingą komunistinę ateities visuomenę... Šie socialistinio realizmo paistalai lygia greta liaupsino formos požiūriu visiškai menkavertį moralizuojantį pasakojimą. Realijų nepaisantis realizmas, suvaržytas romanas, oficialiai suplanuota literatūrinė išmonė – argi visa tai nusipelno aptarimo? Be abejonės, ir ne vien todėl, kad bolševikų revoliucija po Pasaulinio karo baisumų įžiebė didelę viltį ar kad sovietinis modelis visose srityse ilgą laiką gerbtas už SSRS sienų, – socialistinio realizmo doktrina, be kita ko, įkvėpė nemažai žymių menininkų ir sukėlė labai įdomių diskusijų, pavyzdžiui, trečiajame XX amžiaus dešimtmetyje žurnale *Das Wort* ir kituose leidiniuose publikuotus Bertolto Brechto ir Georges'o Lukacso debatus.

Lukacsas – romano teoretikas

Visi gerai žino, kokią svarbią vietą poezijoje, kritikoje bei šiuolaikiniame teatre užima Brechtas. G. Lukacsas buvo tipiškas mūsų laikų centrinės Europos intelektualas, smarkiai paveiktas marksizmo. Jo gyvenimo kelias sudėtingas, dėl stalinizmo jam yra tekę ir laviruoti, ir netgi atsižadėti pažiūrų, tačiau, be kitų nuopelnų, šis aukštos kultūros žmogus – pats svarbiausias XX amžiaus marksistinių pažiūrų realizmo ir romano kritikas.

Pradedant 1914–1915 metais, jaunasis Lukacsas rašo *Romano teoriją* (*La théorie du roman*[16]), o 1920 metais šis veikalas išleidžiamas. Jame Lukacsas hegeliškojo idealizmo terminais aptaria romano – šiuolaikinės epo formos – tapsmą, išnykus graikų epui:

> Epo ir romano – dviejų didžiosios epinės literatūros objektyvacijų – skirtumas priklauso ne nuo vidinės rašytojo nuostatos, o nuo jo kūrybą apsprendžiančių istorinių bei filosofinių duotybių. Romanas yra epas, atspindintis epochą, kai ekstensyvi gyvenimo visuotinybė nebėra betarpiškai duota, kai gyvenimo prasmės imanentiškumas yra tapęs problema, tačiau kai, nepaisant nieko, dar siekiama visuotinumo.

Praradusi vientisumą, dvasia romane ir per romaną siekia iš naujo įsitvirtinti pasaulyje:

> Romanas yra nuotykio forma, tinkama tam, kam ji suteikia pavidalą; romano turinys yra istorija dvasios, kuri eina į pasaulį mokytis pažinti save, kuri ieško nuotykių, kad pati save išmėgintų; šiuo išbandymu ji parodo savo sugebėjimus ir atranda savo pačios esmę.

Romano žanrinę tipologiją, grindžiamą personažo–pasaulio santykiu, įrėmina dvi kraštutinės pozicijos: arba dvasia yra už pasaulį siauresnė (*Don Kichote*, abstraktaus idealizmo šedevre, subjektyvi duotybė nepajėgi užpildyti egzistuojančios tikrovės), arba dvasia yra už pasaulį platesnė (XIX amžiaus „nusivylusiųjų romantizmo" kūriniai išreiškia herojaus, kurio siela yra pernelyg turtinga, polinkį likti pasyviam, vengti konfliktų bei išorinės kovos – kraštutinis toks atvejis būtų Gončarovo *Oblomovas*). Lukacsas sintezės bandymų įžvelgia auklėjimo romane, kalbančiame apie savanorišką atsiribojimą, kuris

[16] Lénine, *La littérature et l'organisation du Parti*, 1905.

tam tikra prasme sutaiko – tiesa, nevisiškai ir laikinai – herojaus dvasią su pasauliu (*Vilhelmas Meisteris*). Kadangi dabartinis herojus nebejaučia bendrumo su savo aplinka, kaip būta antikinėje kultūroje, šiuolaikinė sąmonė skaidosi, veikėjas – „kelia abejonių", o geriausiai apie tai byloja romanas.

Perėjimas prie marksistinės teorijos[17]

1918 m. Lukacsas įstoja į Vengrijos komunistų partiją. Visi jo vėlesni veikalai yra paženklinti marksizmo. Literatūros kūrinio analizę jis susieja – žvelgdamas ne lėkštai pozityvistiškai, o istoriškai bei dialektiškai (ryšys su klasių kova, su politiniais ir kultūriniais gyvenamojo meto faktoriais ir istorine marksizmo nubrėžta perspektyva) – su kūrinio gimimą supančių materialinių ir ideologinių sąlygų analize. Realistinis romanas puikiai tinka perteikti įvairiems gyvenimo aspektams, jame atsiskleidžia atskirumo ir visuotinumo, privatumo ir viešumo, praeities ir dabarties, materialumo ir idealumo, praktikos ir teorijos sandūros – tai ir yra romano tikslas bei programa. Marksizmas realizme įžvelgia sau itin giminingą požiūrį, dėmesį žmonių gyvenimo sudėtingumui ir jo visumai. Antai *Istoriniame romane* (*Le roman historique*, 1936–1937) „tam tikrą istorinės raidos laipsnį pasiekusių žmonių bendruomenės visumą", sumarksistintą hegeliškosios „objektų visumos" formą, Lukacsas susieja su „liaudies gyvenimo" sąvoka (platesne nei „proletariato gyvenimas"). Savo ruožtu problemiškas herojus apibrėžiamas kaip „literatūrinis tipas". Ši sąvoka, žinoma, yra perimta iš Balzaco ir iš jo kūrinius skaičiusių marksizmo kūrėjų. „Realizmas, pasak Engelso, be tikslaus detalės pateikimo, dar yra ir tikslus tipiškų charakterių vaizdavimas tipiškose aplinkybėse." Antai veikale *Balzacas ir prancūzų realizmas*[18] Lukacsas pateikia hegelinę-marksistinę balzakiškosios teorijos versiją, kur tipą – visuotinumo ir individualumo sintezę – pateikia kaip „aukščiausią evoliucijos laipsnį ir aiškiausią lemiamų tam tikro istorinio periodo momentų potencialių galimybių išraišką", kaip „žmogaus bei epochos visuotinumo viršūnę

[17] *Au sujet de l'art et de la science*, 1951.
[18] *La théorie du roman*, Gonthieri, 1963.

ir kartu ribas konkretizuojančių kraštutinumų reprezentaciją". Vadinasi, romanistas leidžia geriau suvokti dabartį, taip pat ir ateitį, kurią neišvengiamai sukurs dabarties prieštarų konfliktas. „Užčiuopti imanentišką epochos prasmę, – aiškina H. Arvonas[19], – tai tam tikra prasme pagreitinti jos evoliuciją; suvokti prieštaravimus – tai juos išspręsti."

Iš šio svarbaus marksistinės realistinio pasakojimo sampratos aspekto kyla esminė diskusija: ar teisingai suvokti reiškia teisingai suprasti marksistinę doktriną, tai yra partijos direktyvas? Stalinizmo spaudžiamas Lukacsas kurį laiką pritarė tokiai nuostatai. O gal teisingas supratimas yra realistinio romano kūrėjų įžvalgumo bei aukščiausio „sąžiningumo" vaisius, nepriklausomas nuo autoriaus įsitikinimų, jo „klaidingų pažiūrų"? Apskritai Lukacsas laikėsi būtent šios nuostatos. Scottas, Balzacas, Tolstojus toli gražu nebuvo revoliucionieriai, netgi ne pažangos šalininkai, o vis dėlto pasiekė „tikrąsias istorinės tikrovės gelmes", nes genialiai teisingai pasinaudojo „tipu", įvedę jį į tipiškas aplinkybes. Ši pozicija atitiko Marxo ir Engelso pastabas apie Balzacą, nors ir iškilo keletas teorinių keblumų. O ypač puikiai ji atitiko Lukacso „klasicizmą", suformuotą didžiosios XIX amžiaus literatūros, pagrįstos kritiniu realizmu, kuriam Lukacsas teikė pirmenybę (ir ne be pagrindo!) prieš socialistinį realizmą ir kurio jis niekada neatsižadėjo.

Grūdai ir pelai

Kadangi Lukacsui buvo priimtina tipo teorija, tai pasitikėjimo vertu jis laikė ne visą realizmą. Nors Balzaco, Stendhalio, Tolstojaus, Thomo Manno realizmas ir nekelia jokio įtarimo, atitinka marksizmo estetiką, kuri jį išskyrė iš kitų literatūrinių metodų bei įtraukė į savo doktriną, esama ir „blogo" realizmo, menkaverčių, kenksmingų ir labai įtartinų realizmo formų, pavyzdžiui, Zola, Uptono Sinclairio arba Alfredo Döblino kūryboje. Balzacas, Tolstojus, kiek mažiau Dickensas arba Čechovas didžiąsias savo epochos problemas visada artimai siejo su „liaudies kančiomis", jie puikiai suvokė „prieštaringai progresyvų" kapitalistinio vystymosi pobūdį ir sugebėjo į „organišką vienovę" sujungti didįjį realizmą ir „liaudiškąjį humanizmą". Jų sukurti tipai

[19] *Op. cit.*

ir pasakojimai yra tikri (nuovokiai atskleidžia aprašomos istorinės struktūros klasės tiesą) ir pozityvūs (skatina įveikti sunkumus, skleidžia optimizmą ir tikėjimą savo nacijos bei žmonijos pažanga). Užtat, pavyzdžiui, Zola[20] žmogaus niekada nevaizdavo globaliai: socialines ir istorines aplinkybes jis sumenkina iki fiziologinių duomenų. Jam nebūdinga ir dialektinė, tai yra prieštaringa ir dinamiška, realybės vizija. Visuomenę jis „mechaniškai" suvokia kaip homogenišką organizmą, kurio negales reikia šalinti: jis ragina kovoti tik su „blogomis kapitalizmo pusėmis". Zola progresyvumui, nors jis šito ir nenorėjo, būdingas buržuazinis ribotumas, iš kurio kyla priekaištai Balzacui arba Stendhaliui dėl romantinių kraštutinumų, nors iš tikrųjų šios epinės hiperbolės kaip tik demaskuoja baisias aprašomos visuomenės ydas. Atvirkščiai, pretenzijos į visiems bendrą ir „mokslinę" tiesą tik sumenkina natūralistus ir paverčia paprasčiausiais kasdienio gyvenimo reporteriais. Jie ne kovotojai, o tik stebėtojai. Vietoj dialektinės tipiško ir individualaus vienovės tėra mechaniškas statistinis vidurkis. O kadangi žmogus ir aplinka yra iš esmės vienas nuo kito atskirti, atsisakęs monotoniško natūralizmo Zola metasi į išraiškingą bei įmantrų manierizmą, kaip ir Hugo bei apskritai visas romantizmas. Zola didybę lėmė visai kiti dalykai.

Kova dėl ateities ar dėl praeities?

Taigi Lukacsas kovojo dviem frontais. Flaubert'as, nors ir turėjo neabejotinų realisto privalumų, pesimistiškai žvelgė į žmonijos ateitį: po 1848 metų jis nusigręžė nuo išsivaduojamosios proletariato kovos – jo asmenines nuostatas atspindi nesėkmės, kurias patiria jo nusivylę herojai. Lukacsas būtent šia prasme smerkia dekadentišką buržuazinį Joyce'o, Prousto, Kafkos, Musilio, Jüngerio, Benno, Becketto, taip pat ir egzistencialistų subjektyvizmą, atspindintį literatūroje „imperialistinę" (Lenino samprata) kapitalizmo fazę; jis peikia lyrines „revoliucinio romantizmo" (suprask, socialinio realizmo) iliuzijas, kritikuoja „avangardo" pastangas radikaliai nutraukti ryšius su ankstesne realistine

[20] *Balzac et le réalisme français*, Maspèro, 1969.

tradicija. Buržuazinį, bet progresyvų Heinricho Manno, o ypač Thomo Manno realizmą, kuriuo Lukacsas visą gyvenimą aistringai domisi, jis vertina labiau negu pesimistinį Kafkos irealizmą ar Bertolto Brechto atsiribojimo teoriją, kenksmingą organinei subjekto ir objekto, atskirybės ir visuotinybės vienovei. Likite ištikimas Aristotelio nuostatoms, sako jis Brechtui, su kurio veikalais iki karo visai nebuvo susipažinęs, nenukrypkite nuo imitacijos. Tik šitaip išvengsite abstraktaus moralizavimo, nepaprastai žalingo bendram reikalui. Žinoma, šios opozicijos ištakos glūdi kovos prieš fašizmą taktikoje. Tačiau išryškėja ir formalūs, tikriau, grynai literatūriniai skirtumai. Brechto ironija taikliai atsikerta vengrų filosofo rimtumui. „Lukacsas rašytojams rekomenduoja, – sako Brechtas[21], – būti tokiems kaip Tolstojus, tiktai be jo trūkumų; būti tokiems kaip Balzacas, tik vaizduoti savo epochą." Žurnale *Das Wort* kilus diskusijai dėl ekspresionizmo, publikuojama keletas daug ką paaiškinančių straipsnių. Naujosios literatūrinės priemonės, pasak Brechto, išreiškia mūsų epochos poreikius bei aspiracijas. Tačiau Lukacsas pasmerkia ne tik „reportažą", mėginimą peržengti tradicinio realistinio pasakojimo ribas, bet atmeta ir koliažus, vidinį monologą, visas atskyrimo bei vienalaikio veiksmo išraiškos formas, kurių negali toleruoti teoretikas, karštai siekiantis aprėpti visumą.

> Jeigu apibrėšime realizmą grynai formalistiškai, – atremia priekaištus Brechtas, – taip, kaip būdavo apibrėžiamas realizmas praėjusio amžiaus paskutiniame dešimtmetyje, kai viešpatavo buržuazinis romanas, tada, aišku, galima rasti begalę argumentų prieš tokias pasakojimo priemones kaip montažas, vidinis monologas arba nutolinimas, tačiau to tiesiog neįmanoma padaryti žvelgiant iš realizmo pozicijų. Suprantama, gali pasitaikyti vidinis monologas, kurį derėtų apibūdinti kaip formalistinį, tačiau esama ir realistinių monologų, ir, be jokios abejonės, montažu darbo žmones galima pavaizduoti taip pat taikliai. Sprendžiant grynai formos klausimus, nedera pernelyg lengvabūdiškai kalbėti marksizmo vardu; tai nemarksistiška.[22]

Lukacsas ne tik įtariai žvelgia (daugeliu atžvilgių visai pagrįstai) į realizmo pakitimus, bet ir atmeta bet kokį modernų bandymą kurti

[21] *Lukacs*, Seghers, 1968.

[22] „Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola", in *Balzac et le réalisme français*, op. cit.

šiuolaikinę literatūrą – tiek realistinę, tiek kurią nors kitą. Šiuo požiūriu ir ant paties Lukacso krinta tas pats Nathalie Sarraute išsakytas įtarimas. Prieštaringi jo kovų už ateitį ir praeitį padariniai dar tebėra neįvertinti.

5. Įtarinėjimai...

Proletarinę literatūrą, menkavertį romaninio realizmo pakaitalą, su kuriuo Vidurio Europoje kovojo Lukacsas, Prancūzijoje demaskavo Brechto ir Sartre'o šalininkai, kaip antai jaunasis Roland'as Barthes'as, vieno iš pačių reikšmingiausių mūsų amžiaus literatūros kritikos tekstų – *Nulinis rašymo laipsnis*[23] – autorius. Trockis 1923 metais stoja prieš voliuntaristines kovingosios literatūros (jai pradžią davė politinė pergalė) tezes, kurias paneigia ekonominio, socialinio bei ideologinio išsivystymo lygis; o Barthes'as, sekdamas Sartre'u, ima negailestingai pliekti smulkiaburžuazinį rašymą (labai būdingą Stilui ir ypač Garaudy), kurį kaip neprilygstamą universalaus realizmo modelį praktikuoja ir liaupsina „rašytojai komunistai". Šis pradinės mokyklos atpasakojimų lygio rašymas, aukštinantis darbo gamykloje, darbininkiškos draugystės, didingo ir betarpiško sąlyčio su medžiaga džiaugsmą, yra prigrūstas išraiškos įmantrybių bei tariamai „stilingų" pagražinimų: „Jis spaudė glėbyje pirmą savo gyvenimo laimės minutę" – tai naujasis precioziškumas, intelektualo, bandančio dėtis liaudies žmogumi, žargonas, – komentuoja Barthes'as, – tai dirbtinumo kupina kalba, „tikrovę pateikianti tiktai kabutėse" ir solidumo dėlei prikaišiota populistinių posakių: „Atvirame vėjyje ant akių užsmauktomis beretėmis ir kepurėmis jie žvelgia vieni į kitus be pikto smalsumo (įprastas ‚pas de mal' čia pakeičia dalyvį, o tai svetima šnekamajai kalbai)."* „Gal šiame išmintingame revoliucionierių rašy-

[23] Laiškas žurnalo *Das Wort* bendradarbiui W. Bredeliui, 1938.

[24] *Ibid.*

[25] *Le Degré zéro de l'Ecriture*, Seuil, 1953.

* Rolandas Bartas, *Teksto malonumas*, vertė G. Baužytė-Čepinskienė, Vilnius: Vaga, 1991, p. 57.

mo būde, – svarsto Barthes'as, – jaučiamas nesugebėjimas nuo šiol kurti naują rašymo manierą. Gal tik vieni buržuaziniai rašytojai geba jausti buržuazinio rašymo kompromisą: literatūrinės kalbos sprogimas buvo sąmonės, bet ne revoliucijos faktas."* Esminis klausimas: ar įtarimas, kritęs ant romaninės literatūros po Flaubert'o, reiškia, anot Lukacso, jog visiškai atsisakoma aukščiausios literatūrinio sąmoningumo formos – realizmo, – ar tai reiškia, jog ji atsiveria modernumui? Visi, kurie suvokia įžengę į įtarimų erą, atsakys nedvejodami. Romaninis rašymas neatmestas ir nemerdėja, – tai nauja jo tobulėjimo fazė. XX amžius stipriausiomis pajėgomis leidosi į romano paieškas.

* *Ibid.*

IX.
Romano paieškos

1. Romanas kaip ieškojimas

„Romanas kaip ieškojimas“ – taip vadinasi trumpa Michelio Butoro esė, publikuota pirma 1956 metais žurnale *Cahiers du Sud*, paskui perleista sykiu su kitomis rinkinyje *Esė apie romaną* (*Essais sur le roman*)[1]. Romanas, rašo Butoras, yra ypatinga nesuskaičiuojamų pasakojimų, kurie mus supa, forma, kuriai nėra reikalo, priešingai, negu visiems kitiems pasakojimams, remtis kokiu nors išoriniu įrodymu ar liudijimu. Jame pačiame yra visos nuorodos, todėl būtent jame yra patogiausia tyrinėti realybę tokiu pavidalu, kokiu ji mums pasirodo: „romanas yra pasakojimo laboratorija“. Rašant romaną išryškėja mūsų įprastinio mąstymo sąlygiškumai; kita vertus, jis atskleidžia ir naujų dalykų pačioje realybėje. Taigi romanas kaip ieškojimas atlieka trejopą „demaskavimo, tyrimo ir pritaikymo vaidmenį“, o štai tradiciškesnis romanistas žengia paprastesniu, mūsų įpročių nešokiruojančiu keliu. Jis turbūt ieško lengvesnės sėkmės, tačiau dažniausiai tampa stereotipinių vaizdinių skleidėju. Ir tada formalistinės inovacijos, toli gražu neoponuojančios realizmui, tampa „*sine qua non* pažangesnio realizmo sąlyga“. Tada romano tema, arba siužetas, tampa neatskiriamas nuo jo formos (kurios vienas aspektų yra stilius). Realizmas ir formalizmas jokiu būdu nėra visiškos priešybės, jie sudaro (priešingai negu kiekvienam romanui būdingas savitas „simbolizmas“) neišardomą kūrinio vienybę. „Taigi, – daro išvadą Butoras, –

[1] *Essais sur le roman*, Ed. de Minuit, 1960–1964.

bet kuri tikra romano formos transformacija, bet kokia vaisinga paieška šioje srityje galima tik keičiantis pačiai romano sąvokai, evoliucionuojančiai, lėtai, tačiau neišvengiamai (tai liudija visi didieji romaninės XX amžiaus kūrybos pavyzdžiai), link naujos poezijos rūšies", kurią jis savo ruožtu apibūdina kaip epinę ir sykiu didaktinę, – ir tik keičiantis pačiai literatūros sąvokai, kuri dabar nebesiūlo paprasčiausio malonumo ir poilsio, o, įsiliejusi į visuomenės audinį, išskleidžia „metodinę patirtį".

Įtarimo era, mūsų era, iškelia naujas temas: garbinga literatūros misija, romaninių ieškojimų būtinumas ir vertingumas, formos ir turinio susipynimas, romano evoliucija, jo virtimas rašančio subjekto ir sykiu pasaulio pažinimo priemone, nuolat besikeičiančios literatūros kontekste vis stiprėjantys „žanrų" ryšiai. Romanai jas iškelia į dienos šviesą, prie to prisideda ir romano teorija, su kuria didžia dalimi romanai linksta susitapatinti.

Tiek teorijoje, tiek praktikoje modernieji šiuolaikiniai autoriai aistringai domisi romanisto galiomis (kažkuria prasme polemizuodami, pavyzdžiui, su Sartre'u ir „subjektyviu realizmu"); suabejojama netgi pačiu tyrinėjimų objektu (ypač karštai šioje diskusijoje dalyvauja naujojo romano šalininkai) ir romaniniu rašymu, kvestionuojant seną aristoteliškąją reprezentavimo teoriją. Tokio klausimo negali sau neužduoti ši mūsų fundamentaliai „kritinė" epocha, linkusi nuo Marcelio Prousto laikų į romanisto veiklą žvelgti kaip į savęs pačios tyrimą, savo ieškojimų paiešką.

2. Ar Dievas yra romanistas?

Sartre'as kritikuoja Mauriacą

„Dievas nėra menininkas, p. Mauriacas – tuo labiau." Šiuo galutiniu nuosprendžiu pasibaigia 1939 metų Jeano Paulio Sartre'o straipsnis[2], skirtas François Mauriacui, romanų *Terezė Deskeiru* (*Thérèse Desqueyroux)* ir *Nakties pabaiga* (*La fin de la nuit*) autoriui. Romanistas Mauriacas

[2] „M. Mauriac et le roman", *Situations I*, Gallimard, 1947.

su savo personažais elgiasi kaip visagalis ir visažinis Dievas, pats aiškiai nesuvokdamas to, kai Terezės likimą iš dalies nulemia remdamasis psichologinėmis priežastimis, iš dalies – Dievo prakeiksmu. Ar šis trečiasis asmuo Mauriaco romane yra „subjektas", ar „objektas"? – klausia savęs Sartre'as. Kuo pasižymi tos, kuri vadinama „apdairia nusivylusiąja", gyvybingumas bei vidus? Kas čia kalba, diktuoja, viską žino? Pats „p. Mauriacas", rašytojas katalikas, kuris ne visai krikščioniškai įsivaizduoja esąs absoliutus Dievas. Mauriaco asmenyje Sartre'as užsipuola ir krikščionį, ir romanistą, ir žmogų, kuris jam aiškiai kelia pasibjaurėjimą. Jaunasis *Šleikštulio* (*La Nausée*) autorius su dideliu įkarščiu išlieja pyktį ant vyresniojo kolegos, tradicijų sergėtojo, nugrimzdusio į laisvės, kuriai jis neįsipareigoja kaip rašytojas, filosofiją.

Šio kandaus išpuolio auka nepuola maištauti, tačiau sunerimsta; ją apima nejaukumas ir sumišimas. 1933 metais Mauriacas esė *Romanistas ir jo personažai*[3] tvirtina, kad „romanistas yra Dievo beždžionė", kad jis, siekdamas „kurti" ne savo paties antrininkus ar paprastus imitacinius portretus, atlieka daugiau ar mažiau vykusias individualios patirties ir to, ką jis pastebi realybėje, kombinacijas. Tokia yra didžioji romanisto meno bėda, priduria linkęs labiau į įtarumą nei į palankumą Mauriacas: netgi patys didžiausi rašytojai – Balzacas, Tolstojus, Dostojevskis, Proustas, taip pat Jamesas Joyce'as bei Virginia Woolf – neįstengę visiškai atkurti gyvenimo sudėtingumo. Jie mieliau linkę į nuoseklų išdėstymą, o jei jų kūryba ir yra aktuali, tai dėl to, kad jos tema yra žmogus, – toks nenatūralus menas sugriauna savo objektą ir suskaido gyvenimą! Toji bergsoniškojo pavyzdžio kritika atliepia tam, ką tuo pat metu (1932) prieš romaną savo romanų ciklo *Geros valios žmonės* pratarmėje[4] išsako Jules'is Romains'as. Unanimizmo srovės atstovas Romains'as liaupsina tik tokius kūrinius, kurių dėmesio centre yra vieno personažo asmenybė ir gyvenimas, vienijantys visą romano struktūrą ir padedantys išvengti akis badančio kompozicijos dirbtinumo – tai *Vargdieniai* (*Les Misérables*), o ypač – *Žanas Kristofas* (*Jean-Christophe*)[5], *Budenbrokai* (*Die Buddenbrooks*)[6] arba

[3] *Le Romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, 1933.

[4] Préface des *Hommes de bonne volonté*, Flammarion, 1932.

[5] Romaino Rolland'o romanas.

[6] Thomo Manno romanas.

Prarasto laiko beieškant (*La Recherche du temps perdu*). Vis dėlto ir patys didieji neišvengia akivaizdaus „piktnaudžiavimo" tuo (Goethe ir jo „tapsmo romanas" *Vilhelmo Meisterio mokymosi metai*). Savo paties kūrybą apmąstantis Jules'is Romains'as tuo yra artimesnis (žinoma, nesąmoningai) Lukacsui nei Bergsonui, o nešvari sąžinė jį kamuoja lygiai taip pat kaip ir Mauriacą. Štai kokį didelį nepasitikėjimą romanu skrupulingiems ir talentingiems, tačiau anaiptol nežengiantiems avangardo gretose rašytojams sužadino toji „markizė"!

„Subjektyvusis realizmas"

Vis dėlto Sartre'o išpuolis nėra panašus į Bretono arba Valéry išpuolius. Jis remiasi Husserliu ir sąmonės „intencionalumo" idėja, be to – ir einšteiniškąja reliatyvumo teorija[7]. Sąmonė nėra „minkštakūnis" vidus, realybę ryjantis ir virškinantis skrandis, ji visada yra išoriška, „nesulaikoma judėjime" į pasaulį. Būtis – tai būtis pasaulyje, teigia Husserlio fenomenologija, kuriai pritaria Sartre'as, bet kokia sąmonė yra kieno nors sąmonė. Mes esame tas judėjimas, tas laisvas pats save sukuriantis projektas, teigia būsimasis *Būties ir Niekio* (*L'Etre et le Néant*) autorius bei romanistas, ir mes turime gerbti savų personažų laisvę. Mauriaco kūrinys primena teatro pjesę, kurioje matome supaprastintus veiksmus ir girdime dirbtinius dialogus, kurioje vaidina negyvi personažai, būtent todėl, kad rašytojas neįsisąmonino tos tiesos, jog nei gyvenime, nei romane nėra privilegijuoto stebėtojo. Reikėtų saugoti trapią, bet esminę šių popierinių būtybių laisvę. „Norite, kad jūsų personažai gyventų? Duokite jiems laisvę."

Mauriaco ar Romains'o iškeltas klausimas yra dar visiškai tradicinis „kompozicijos" klausimas. Sartre'as jį formuluoja kitaip: reikia pakeisti filosofiją, reikia suformuoti naują sąmonės koncepciją. Tradicinis romanistas, teigia jis, svyruoja tarp apgaulingai objektyvaus realizmo ir antropofagiško idealizmo; naujojo „subjektyvaus realizmo" atstovas žino, kad „mes priklausome nuo situacijos" ir kad svarbiausia – ką jam be perstojo prikiš jo varžovai – tėra požiūrių kaita, o

[7] Žr. „Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité", *Situations I*, *op. cit.*

ypač – jų ribotumo suvokimas, nes nė vienas iš jų negali vyrauti ir būti laikomas vieninteliu teisingu. Romanistas turi atsisakyti prilygti Dievui; reikią pasmerkti Balzacą ir jo demiurgiškas svajas ir atsigręžti, kaip tai daro Sartre'as, į amerikiečių, ne tiek Faulknerio, kiek Dos Passoso, romaną[8]. Faulkneris taipogi, nepaisant jo jėgos, nenori savo kūryba meluoti (tuo tarpu jo kone graikiška likimo samprata sužavi tokį heroizmo mėgėją kaip André Malraux). Dos Passosas, „didžiausias mūsų laikų rašytojas", parodo, kad mes nesame „nei mechanizmai, nei pamišėliai; esame tai, kas blogiausia, – laisvi". Pokario metais, sekdamas jo pavyzdžiu, Sartre'as imasi rašyti *Laisvės kelius* (*Les Chemins de la liberté*), kurių nebaigia... Laisvės perteklius ar kompozicijos stoka? Mauriacas – ne vienintelis romanistas, kurio ieškojimams sukliudo įtarumas.

Camus: romanas kaip likimas

Ne visiems savo amžininkams Jeanas Paulis Sartre'as buvo toks griežtas kaip François Mauriacui. Antai Camus knygoje *Maištaujantis žmogus* (1951)[9] atsiskleidžia visiškai abejinga subjektyvaus realizmo priesakams koncepcija. Jis nesiekia per personažo istoriją (padedant skaitytojui, kuris kviečiamas su juo susitapatinti arba bent jau priimti jo požiūrį) palaipsniui, neužbėgdamas įvykiams už akių, nepateikdamas iš anksto jokio sprendimo ar nenusakydamas baigties, atskleisti (visuomet – tik iš dalies) jo gyvenimo prasmę. Atvirkščiai, Camus svarsto apie bendrą romano poveikį. Skaitytojas per tarpininkus kaip savo paties likimą išgyvena tai, ko negali išgyventi gyvenime: „Romanas sukerpa likimą pagal iš anksto paruoštą matą. Tuo būdu jis rungiasi su dieviškuoju kūriniu ir bent jau laikinai nugali mirtį." Romanas pateikia tą patį mums pažįstamą ir mūsų gyvenamą gyvenimą, tačiau jo pabaiga jau yra numatyta. Princesė de Klev užgęsta iš nevilties. *Plejadų* (*Pléiades*)[10] herojus Kazimiras arba Hitklifas *Vėtrų kalne*[11] myli

[8] Žr. „A propos de John Dos Passos et de 1919", *Situations I, op. cit.*

[9] *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.

[10] J.A. de Gobineau romanas.

[11] Emily Brontë romanas.

taip, kad gali atsižadėti visko arba pasirinkti pragarą – taip, kaip jie to trokšta. Tuo būdu romanas vaizduotės pasaulyje realizuoja visiškai išbaigtą likimą.

Pasirodžius romanui *Svetimas* (*l'Etranger*), Sartre'as minėtame metafiziniame reikalavime atpažįsta veikiau klasikinių moralistų nei šestoviškojo* nihilizmo modelį. Jeigu skaitant Mauriacą Sartre'ui atrodo, kad Dievas negalėtų būti romanistu, tai atsivertęs Camus jis ima manyti, kad *Svetimo* autorius dėka to triuko, kurį, be kita ko, ir pats pripažįsta („panaudojau amerikiečių metodą" – prisipažįsta jis, turėdamas omeny minimalistinį Hemingway'aus rašymą), galėtų būti Dievas, viešpataująs sąmoningai nuo savo reikšmių atskirtam pasauliui. Tačiau galbūt jam tiesiog atrodė, jog Albert'as Camus, skirtingai nei Mauriacas, savo talentu pasitarnauja romano atsinaujinimui.

Curtis kritikuoja Sartre'ą

Yra žinoma, kad vėliau pats Sartre'as pasuko atgal. Vėl, kaip kad jaunystėje, jis ėmė skelbti, kad svarbiausia yra sudominti ir kad nelabai svarbu, ar autorius yra visažinis, ar jis tiesiog kišasi į romano veiksmą – viskas vis tiek yra klastotė![12] Toks posūkis gali atrodyti nevertas dėmesio. Vis dėlto 1950 metais jį savo esė „Aukštoji mokykla"[13] įprasmina Jeanas Louis Curtis, su malonumu užklupdamas Sartre'ą nusižengiant savo paties nuostatoms. Negana to, jis teigia, kad gerai įsiskaičius visi pavyzdiniai kūriniai, pradedant *Jausmų ugdymu* (*L'Education sentimentale*)[14] ir baigiant *Tibo šeima* (*Thibault*)[15], neatlaiko kritikos, nuo kurios kentėjo Mauriacas. Tą „aiškiai absurdišką ir konvencionalų" romano žanrą palaiko nebyli skaitytojo ir autoriaus sutartis: pastarojo nepastebimumas yra iš anksto nulemtas ir skaitytojo aprobuotas. O autoriaus įsikišimas dažnai netgi padeda mums patikėti jo pasakojimu ir griebte griebia už širdies:

* Levas Šestovas (1866–1938) – rusų filosofas, rašytojas.

[12] *L'Ecpress*, 1960, kovo 3.

[13] *Haute Ecole*, Julliard, 1950.

[14] Flaubert'o romanas.

[15] R. Martino du Gard'o romanas.

> Dieviškasis regėjimo taškas, – pastebi Curtis, – yra nebe atskyrimo, bet integracijos ir vienovės principas. Tad galima teigti, kad būtis romane – tai yra gyvenimo bei autonomijos regimybė, kurią skaitytojams sukuria nusisekusių romanų personažai, – nebūtinai sietina su tomis literatūrinės technikos priemonėmis, kuriomis siekiama nuslėpti visažinį bei visagalį romanistą.[16]

J.-L. Curtis padaro išvadą, kad tai, ką Sartre'as vadina literatūrinio herojaus „laisve", galų gale yra ne kas kita, o visuma gudrybių ir triukų, kurių dėka romanistas, jei tik labai nori, gali nuo skaitytojo nuslėpti savo įsikišimą. Tačiau negalime būti tikri, jog Camus, Sartre'o ir Curtis'o minėtos triuko sąvokos pakanka, kad ne vien tik literatūrinės technikos požiūriu galėtume paaiškinti tą alchemiją, kuri nulemia skaitytojo tikėjimą romano vaizduojamu pasauliu. 1947 metais Maurice'as Blanchot straipsnyje „Romanas – nesąžiningai sukurtas kūrinys" pateikia įtikinančią šios problemos analizę ir parodo, kad, pavyzdžiui, sartriškojo mokymo kategoriją „nesąžiningumas" galima apibrėžti kaip nerimą keliančios laisvės vengimą ir raminančios bei iliuzinės prasmės, kurioje galima užsklęsti pasaulį, paiešką.

Blanchot: romanas – nesąžiningai sukurtas kūrinys

Pasak Blanchot, dvilypis – rašymo ir skaitymo – aktas, kuriuo įvedami fiktyvūs įvykiai bei veikėjai, yra „nuolatinėje nesvarumo būklėje". Vadinasi, reikia atsižvelgti į romano įtaigos pobūdį. Romanisto sugebėjimai ir skaitytojo veikla – neatskiriami. Fiktyvusis pasaulis (todėl, kad jis sudarytas tiktai iš žodžių) yra „romanui būdinga realybė". Ir skaitytojas, kaip, be abejo, ir rašytojas, nebegali atsiriboti, „nepaprastos realybės kerais apdovanodamas tironiškas būtybes, kurioms jis negali atsispirti, kurioms jis paklūsta", – o tai atsitinka todėl, kad abu jie palaipsniui nuo šio pasaulio atitolsta, jį praranda ir jis praranda juos. Išgalvota istorija atstoja realybę:

> Tai rodo, – teigia jis, – kad ne fikcija paliauja būti tariama, bet kad realioji būtybė – rašytojas, skaitytojas, – susižavėjusi tam tikra nesančia

[16] *Op. cit.*

forma, kurią aptinka žodžiuose ir kurią žodžiams suteikia rašymo galia, [...] siekia konstituoti nesantį pasaulį kaip vienintelę tikrovę."[17]

Nerealybė yra vienintelis daiktų romane egzistavimo būdas; jie visados suvokiami iš distancijos, ir šis nukrypimas nuo realybės „kuria romanui būdinga realybę ir kartu įgalina jį išreikšti tą procesą, kurio dėka pasaulio daiktams suteikiama prasmė".

Romanas yra nesąžiningai sukurtas kūrinys, nesąžiningumu pasižymi romanistas, kuris pasitiki savo personažais ir vis dėlto už jų mato save, kuris juos ignoruoja, pateikia juos tarsi nepažįstamus ir sykiu žodžiais, kuriuos gali dėlioti kaip tik nori, stumdo savo veikėjus laisva valia, nepaliaudamas tikėti, kad jie jam nepaklūsta. Nesąžiningumu pasižymi skaitytojas, kuris žaidžia su tuo, kas yra įsivaizduojama, kuris vaidina herojų, kuriuo jis nėra, kuris žaidžia priimdamas kaip realybę tai, kas yra fikcija, ir galiausiai tam nebeatsispiria, ir dėl to susižavėjimo, palaikančio nutolusią egzistenciją, vėl tampa galima tos egzistencijos prasmė.[18]

Naujosios vizijos, naujosios priemonės

Minėtoji analizė atitinka paties Sartre'o žodžius *Įsivaizduojamajame*[19]. Sartre'as – romano teoretikas bei kritikas – mums svarbus jau vien tuo, kad didžiąja dalimi jo dėka buvo atkreiptas ypatingas dėmesys į pasakojimo tašką. Kokie yra romanisto įgaliojimai? Į kokį žinojimą jis gali pretenduoti? Ką jis turi parodyti ir ką nuslėpti? Prancūzijoje tik Jeano Pouillono[20] ir Georges'o Blino[21] pastangomis buvo įvestos sąvokos „matymo kampas", „lauko apribojimas" ir „autoriaus įsikišimas". Užtat anglosaksų pasaulyje jau daug seniau, nuo praeito amžiaus pabaigos, praktinė veikla bei teorinis pažinimas žengia koja kojon ir gimdo naujas vaizdavimo bei fokalizacijos priemones. Roberto Browningo (*Žiedas ir knyga*, – parašyta eilėmis!), Henry

[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*
[19] *Imaginaire*, Gallimard, 1940. Be to, ir romane *Šleikštulys* (*La Nausée*), ir Camus romane *Maras* (*La Peste*) pajusime dėl romano rašymo besikankinančius romanistus.
[20] *Temps et Roman*, Gallimard, 1946.
[21] *Stendhal et les problémes du roman*, José Corti, 1954.

James'o (*Ką žino Maisie*, *Ambasadoriai*), May Sinclair kūriniuose mes matome, G. Genette'o[22] sistematikos terminais tariant, „vidinės fokalizacijos", kai istorija nušviečiama vieno herojaus lūpomis, ir „išorinės fokalizacijos", kai istorija pasakojama tarsi iš šalies, skaitytojui niekuomet neleidžiant patirti, ką galvoja ir jaučia herojus (kaip Dashiell'o Hammetto detektyvuose), apraiškas. Tačiau galimi ir kitokie variantai: kintanti vidinė fokalizacija (prisiminkime laiškų romanus!), laikinoji išorinė fokalizacija (pavyzdžiui, *Aplink pasaulį per aštuoniasdešimt dienų* (*Tour du monde en quatre-vingts jours*)[23] pradžia, kurioje aprašoma vien tik Filo Fogo išorė). Arba prisiminkime tokį Henry James'ą, kuris bendravo su Flaubert'u ir natūralistais, diskutavo su Bourget, parašė svarbų teorinį traktatą *Prozos menas* (1884), – jis Prancūzijoje nebuvo suprastas, be abejo, dėl to, kad mįslingumo ir paslapties pojūtis, lydėjęs jo darbus, dar ilgai laukė panašiu įžvalgumu pasižyminčios kritiko plunksnos. Jis kūrė per anksti! Užtat trumpai apžvelgę jo priemones (Pouillono terminais tariant, „žvilgsnis kartu su", „iš už nugaros", arba anot Blino, „lauko apribojimai"), pastebime, kad ne vienas praeitų šimtmečių romanistas pats to neįtardamas jomis yra naudojęsis! Štai proga iš naujo atrasti Balzacą, Stendhalį, Flaubert'ą ir daugelį kitų iki Marcelio Prousto... Tačiau reikia pripažinti, kad, nepaisant neabejotinų modernaus teorizavimo pasiekimų, kad ir kiek naujoviška ir subtili būtų ši technika, jos nepakanka naujai tokio pat lygio vizijai sukurti. Labai ryškus ir reikšmingas pavyzdys yra „vidinis monologas".

Joyce'as, Dujardinas ir vidinis monologas

Pirmą kartą visa Jameso Joyce'o kūryba buvo paskelbta Prancūzijoje Valéry Larbaud įžvalgumo dėka. Kita vertus, Joyce'as kartą Larbaud prisipažino, kad mintis apie vidinį monologą, kurį jis panaudojo romane *Ulisas* (*Ulysse*)[24], jam kilo skaitant Edouardo Dujardino 1887 metais pasirodžiusį ir jokio atgarsio nesusilaukusį romaną *Nuplėšti laurai* (*Les Lauriers sont coupés*). Tas pats Dujardinas, dėmesingai sekęs

[22] *Figures III*, Seuil, 1972.
[23] J. Verne'o romanas.
[24] *Ulysse*, 1922, Shakespeare ŭ Company, vertimas į pranc. k., Gallimard, 1922.

trečiojo dešimtmečio literatūrinį gyvenimą bei debatus, 1931 metais paskelbė tam klausimui skirtą studiją *Vidinis monologas*[25]. „Žvilgsnis kartu su", arba „vidinė fokalizacija", – tai ištisai pirmuoju asmeniu papasakota, pavyzdžiui, viena moters gyvenimo diena (Virginia Woolf, *Ponia Delovei* (*Mrs Dalloway*, 1925)) arba viena Dedaluso, pono Bloomo, ponios Bloom diena *Ulise*. Vidinis monologas, pažymi Dujardinas, balsu neišsakyta personažo kalba, neturinti klausytojo, mus tiesiogiai įvesdina į jo vidinį gyvenimą, išsiversdama be autoriaus aiškinimų ar komentarų.

> Nuo tradicinio monologo jis skiriasi tuo, kad:
> turinio požiūriu jis yra gilesnių, artimesnių pasąmonei minčių išraiška, dvasine prasme tai yra dar jokios logiškos tvarkos neįgavusi kalba, atkurianti dar tik gimstančias ir išbaigto pavidalo neįgijusias mintis,
> formos požiūriu jis perteikiamas trumpomis, iki sintaksinio minimumo redukuotomis frazėmis,
> ir šitoks jis iš esmės atitinka mūsų šiandieninės poezijos sampratą;
> Tuo remdamasis pabandysiu taip jį apibrėžti:
> Vidinis monologas yra, panašiai kaip ir poezija, neturinti klausytojo ir nepasakyta kalba, kuria personažas išreiškia savo pačias giliausias, artimiausias pasąmonei dar neįgavusias jokios logiškos tvarkos, tai yra dar tik gimstančias, mintis trumpų, iki sintaksinio minimumo redukuotų frazių dėka šitaip sudarydamas neišbaigtumo įspūdį.

Galima manyti taip, kaip mano Raimond'as, – kad Larbaud vidinio monologo romanas *Meilužiai, laimingi meilužiai* (*Amants, heureux amants*), pažymėtas prancūziškosios tvarkos bei klasikinės harmonijos ženklu, vykusiai atsiskiria nuo britaniškojo didžiulio, nesulaikomo, įmantraus ir stulbinančio vidinio monologo modelio. Galima galvoti ir visiškai atvirkščiai – kad Joyce'as vidinio monologo galimybes išnaudojo originaliau bei labiau jaudinančiai. Ar airių rašytojui pagelbėjo jo genijus? Žinoma. Tačiau taip pat ir tai, kad jo ieškojimai romano srityje dera su tuo, kas šiuolaikiniame pasaulyje yra iš esmės nauja: žvilgsnis į pasąmonę, domėjimasis kalba ir kalbomis, logika, nauji mitų, religijų, kasdienybės, kūno, erotikos, mirties etc. tyrinėjimai. Žodžiu, mes vėl susiduriame su anksčiau minėtuoju Henry James'u. Joyce'as išranda naują rašymą, kelia naujus klausimus, kuriais

[25] *Le Monologue intérieur*, Messein, 1931.

ir šiandien domisi tie, kurie, kaip ir Michelis Butoras, mano, kad autentiškiausias yra eksperimentuojantis ir ieškantis romanas.

3. Sudie personažui?

Romano srityje ne vien suabejota autoriaus galiomis, imta ieškoti pasakotojo požiūrio taško ir domėtis skaitytojui pateikiama vizija (Kas kalba? Kas mato ir kas matoma?), buvo atkreiptas dėmesys ir į jau Prousto pirmoje XX amžiaus pusėje stipriai išklibintas personažo ir intrigos sąvokas. Naujojo romano šalininkai, beje, labai skirtingi, po Antrojo pasaulinio karo susibūrę apie leidyklą *Editions de Minuit*, diskutuodami ypatingą dėmesį skyrė tam esminiam, anot jų, savo darbo aspektui: kas yra romano objektas?

Naujasis romanas: tradicinio personažo kritika

1958 metais specialiame žurnalo *Esprit*[26] numeryje Bernard'as Pingaud pateikia savo išvadas. Gali stebinti tai, kad Robbe-Grillet ir jo draugai teigia, esą savo romanais jie „nesiekė nei sukurti personažų, nei papasakoti istoriją". Juk „kas gi yra romanas, jeigu ne tam tikrų įvykių, į kuriuos įtraukti tam tikri personažai, pasakojimas?" Žinoma, romanui niekada nepavykę apsieiti be kokios nors istorijos, kaip jam nepavykę apsieiti ir be laiko. Pasak Pingaud, tie romanistai, kuriems pritaria ir jis pats, atmeta ne tiek personažą ir istoriją, kiek tam tikrą personažo ir istorijos sampratą. Tačiau kadangi tai yra, anot tradicinės kritikos – tos, kuri domisi „gerai parašytais" romanais, – du esminiai pasakojimo elementai, Robbe-Grillet ir jo draugai ėmėsi taršyti būtent šiuos du žodžius. Ta šiek tiek provokuojančia formuluote jie norėjo pasakyti, kad „tradicinė personažo ir istorijos idėja, kaip Balzaco ir XIX amžiaus romanistų palikimas, yra susijusi su tam tikra visuomenės ir žmogaus likimo vizija ir kad šiandien ta vizija jau nebetinkama". Aiškiai formuluojama problema: diskusija apie personažą

[26] „L'École du refus", *Esprit*, 1958.

ir istoriją, taip pat kaip ir apie pasakotojo požiūrio tašką, nėra vien siaura diskusija rašymo technikos klausimais. Pingaud nedviprasmiškai pareiškia:

> Personažas yra unikali, ypatinga, „neužmirštama" būtybė, tačiau sykiu jis pagal savo rangą ir padėtį yra žmogiškosios padermės atstovas. Jame realizuojama pusiausvyra tarp individo poreikių – tokių poreikių, kurie jį apibrėžia iš vidaus, kurie jam suteikia „charakterį", – ir socialinio gyvenimo reikmių, kurios jį apibrėžia iš išorės: jis turi vardą, titulą, funkciją, turtą. Ta pusiausvyra, kuri galbūt išgarsino triumfuojančios buržuazijos idėjas ir kuri tuo laiku bent jau atitiko tam tikrą buržua tvarką, šiandien yra sutrikdyta. Esame lėtos pasaulio, kuris laikosi tiktai išoriškai, agonijos liudininkai, ir niekas, pasiekus šiuolaikinį žinių apie žmogų ir visuomenę lygį, nebeišdrįstų nuneigti, jog personažas tėra fikcija – kartais patogi, kartais trikdanti.

Nathalie Sarraute (Įtarimo era) arba Alainas Robbe-Grillet (*Dėl naujojo romano*[27]) demonstruoja ne ką mažesnę drąsą. Reikia nutraukti ryšius jei ne su „senuoju" pasauliu, tai bent su Balzacu, Tolstojumi, net ir su Constantu arba Madame de La Fayette, tačiau ne tam, kad būtų siekiama antgamtiškumo arba nerealybės, o tam, kad dar labiau būtų pagilintas realizmas. Reikia, sako Sarraute, intensyviau tyrinėti nuošaliausias mūsų sąmonės arba pasąmonės vietas: mums turi rūpėti subtili, labili, ne visuomet akivaizdi „potekstė", kuri slypi mūsų iš pažiūros pačiose nereikšmingiausiose kasdieninėse mintyse ir veiksmuose. Tie „naujieji dirvonai" nėra visai patikimi, juose klaidžioti rizikinga, bet verta. Romanistė Nathalie Sarraute pasižymi atkaklumu, ji tiki savo sumanymo tikrumu. Reikia, sako ji, įveikti inertiškumą bei raminantį lengvumą, neapgaudinėti savęs „formalistinėmis" imitacijomis (kad ir kokiomis „realistinėmis" jos atrodytų), reikia anapus paviršinių skirtumų, sudarančių miglotą mūsų psichologinių būsenų foną, įžvelgti gilesnę *realybę*.

Be to, nors senosios konvencijos ir nebegalioja, Nathalie Sarraute visai nesiekia sumenkinti praeito amžiaus realistinio romano indėlio. Po įprastine išore slepiasi kažkas neįprasto: romanistas be atvangos ir nesivaržydamas rausiasi jam dar nežinomoje medžiagoje, kuri, kaip

[27] *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963.

pasirodo, tėra tuščia, mažai reikšminga būtybių ir gestų daugybė. „Suvokimas, jog dirbi sunkų, bet svarbų darbą, pateisindavo autoriaus išdidumą, su kuriuo jis, nebijodamas išsemti skaitytojo kantrybę, versdavo jį šniukštinėti – tarsi namų šeimininkę, viską apskaičiuoti ir pasverti – tarsi kokį notarą, įkainoti – tarsi kokį nekilnojamojo turto agentą." Galiausiai literatūrinis objektas tapdavo „neatskiriamas nuo referencijos objekto taip pat kaip Chardino paveiksle geltona spalva nuo citrinos": pavyzdžiui, tėvas Grandė *įkūnijo* patį šykštumą.

Pasikeitimų iniciatoriai – Dostojevskis, Kafka

Ir štai! Bėgant dešimtmečiams personažas „palaipsniui neteko visų savo atributų ir prerogatyvų" ir virto tuščia ir anonimiška forma. Vadinasi, senasis karalius nuogas. Tačiau kas jį pakeis? Sarraute pripažįsta, kad permainos kartais išmuša iš vėžių skaitytoją, kuris įpratęs susitapatinti su aiškiai atpažįstamais senojo romano arba jo dabartinių „įpėdinių" herojais, tačiau ji juo pasitiki, juo labiau kad substitucija vyksta etapais. Dostojevskis ir Kafka laikomi pirmaisiais, nusimetusiais „tipo" jungą. Dostojevskis personažus ne panaikina, o juos destabilizuoja, sužadina juose „nuolatinį beveik maniakišką kontakto poreikį, kuris svaigina personažus, skatina juos bet kokiu būdu skintis kelią į kitą personažą, jį kaip įmanoma geriau perprasti, padėti jam atsikratyti nepakenčiamo nepermatomumo ir ragina juos savo ruožtu atsiverti, atskleisti jam savo slapčiausias mintis." Iš čia netikėti ir neapgalvoti poelgiai, perdėtas nusižeminimas po staigaus puikybės proveržio, nuožmumo ir kilnumo kaita, pasiekianti kulminaciją *Amžinajame vyre*, o *Užrašuose iš pogrindžio*, priešingai, sukurianti nevilties kupiną foną, kuriame joks žmogiškasis ryšys nebeįmanomas – tėra užmiršimas ir visiškas kito nepaisymas. Nathalie Sarraute dostojevskiškojo personažo ilgesį palygina su prustiškuoju snobizmu – tai tarsi kitas to stipraus troškimo suartėti variantas visai kitame kontekste. Tačiau būtent Kafka „sugriebia estafetės lazdelę" iš Dostojevskio rankų šiam ją bepaleidžiant ir pagilina jo kraštutinę, pačią desperatiškiausią patirtį, kurią atspindėjo *Užrašai iš pogrindžio*. Nesibaigiančio košmaro metu jo herojus K. bergždžiai stengiasi nors akimirkai

patraukti kieno nors dėmesį, būti priimtas aplinkinių kaip į juos panašus. Tačiau Kafkos veikėjus skiria begalinės, „tarpplanetinės" neriboto nuožmumo erdvės. Tai liudija *Proceso* atomazga – anot Sarraute – pranašiškas kito, deja, realaus košmaro nujautimas:

> Su tikriems genijams būdingu įžvalgumu, kurio dėka Dostojevskis nujautė didžiulį rusų broliškumo proveržį ir tos tautos nepaprastą lemtį, Kafka, būdamas žydas ir gyvendamas vokiečių nacijos šešėlyje, iš anksto nuspėjo būsimą savo tautos likimą ir įžvelgė tas ypatybes, kurios išryškėjo hitlerinėje Vokietijoje ir paskatino nacistus nematytam eksperimentui. Prisiminkime – iš geltono satino iškirptos žvaigždės, dviem dygsniais prisiūtos prie medžiagos gabalo; kremavimo krosnys, papuoštos didžiuliais reklaminiais skydais, kuriuose puikuodavosi sanitarijos ir higienos prietaisų firmų adresai; dujų kamera, kurioje du tūkstančiai nuogų kūnų (drabužiai iš anksto, kaip *Procese*, „rūpestingai sulankstyti ir padėti į šalį") raitosi stebimi gerai susiveržusių diržus, apsiavusių ir ordinuotų ponų, atėjusių inspektuoti pro įstiklintą angelę, prie kurios eidavo iš eilės, griežtai pagal rangą, apsikeisdami mandagiomis frazėmis.[28]

Analizės pabaigoje Kafkos romanas atrodo kaip vienas kraupiausių bei labiausiai sukrečiančių žmogaus dvasios tyrimų. Nors Kafka, kaip ir Dostojevskis, dažniausiai nesigriebia pasakojimo pirmuoju asmeniu, – čia neišvysime daugelio šiuolaikinių romanų anonimiškojo *aš*, – tačiau jo tekstuose, Sarraute nuomone, jau įžvelgiama „būtybė be kontūrų, neapibrėžiama ir nepermatoma, kuri yra niekas ir kuri dažniausiai tėra paties autoriaus atspindys", uzurpuojantis pagrindinio herojaus vietą tradiciniame romane. Kiti tėra vien „to visagalio *aš* vizijos, sapnai, košmarai, iliuzijos, atspindžiai ar priedėliai". Regis, tai dar labiau tinka kitiems Sarraute „Įtarimo eroje" minimiems autoriams: Joyce'ui, Virginiai Woolf (nuolatos įtraukiantis vidinio monologo srautas); Jamesui, Proustui su jų subtilia vidinių būsenų analize; Gide'ui; Rilkei; Faulkneriui su jo niuansuotu sakymu. Tačiau ji visiškai nevertina žemiškojo Hemingway'aus stiliaus ir amerikiečių romano apskritai; pagaliau, nors ji ir pareiškia pagarbą Sartre'ui, tačiau dėl tų pačių sumetimų protestuoja prieš Camus ir jo „objektyvųjį romaną".

[28] Nathalie Sarraute, *op. cit.*

Speleologija ar fotografija?

Sarraute domina psichologija, tačiau neužtemdyta, kaip ji sako, charakterio kiauto, išlaisvinta nuo intrigos pančių ir formaliųjų tradicinio dialogo varžtų: ta psichologija „anonimiška kaip kraujas", „bevardė, beribė kaip magma", neturinti jokių įprastinių orientyrų – ji panaši į abstrakcionistinę dailę, užkariavusią modernųjį meną ir rodančią romanui kur link eiti. Ji taip pat kaip ir Bretonas ar Valéry suvokia, kad tas, kuris rengiasi parašyti „markizė išėjo penktą valandą", nėra nuoširdus – ne, tikrai, taip negalima rašyti!

Vis dėlto, skirtingai nei Valéry, į tokią formuluotę ji nežiūri kaip į baubą. Galima ir netgi būtina rašyti naujo tipo romanus. Tuo tarpu kai Bretonas įsivaizduoja žaidimus, grįstus neįmanoma logika, tuo realesne, kuo aplinkinių pozityvizmas laiko ją neįtikinamesne, Sarraute savo ruožtu stveriasi empirinės tikrovės dalykų, atveriančių naujas galimybes atnaujintam įtikinamumui. Anot Nathalie Sarraute, įtarumas yra ne pamatinis, o strateginis dalykas, pasitarnaujantis vidinių būsenų speleologijai romane, kurios ji prisipažįsta atkakliai siekianti: gilumines psichologijos tyrinėjimas yra jos metodas, jos sritis.

Užtat Alainas Robbe-Grillet su ja polemizuoja ir nepripažįsta giluminių mitų. Vien jais ir remiasi „visa romaninė literatūra":

> Tradicinis rašytojo uždavinys buvo tyrinėti prigimtį, *įsigilinti* į ją tam, kad būtų atidengti vis gilesni jos klodai ir pagaliau į dienos šviesą iškiltų kažkokios jaudinančios paslapties nuotrupa. Nusileidęs į žmogiškųjų aistrų pragarmę, iš pažiūros tykiam pasauliui (paviršiaus pasauliui) jis siųsdavo ženklus pergalės, pasiektos aprašant jo perprastas paslaptis. Ir tai, kad skaitytoją apimdavo šventas svaigulys, anaiptol nesužadindavo jam nerimo arba šleikštulio, o kaip tik – paskatindavo manyti, kad jis gali viešpatauti pasaulyje.[29]

Vadinasi, Robbe-Grillet protestuoja prieš bet kokį bandymą atskleisti „paslėptą daiktų esmę". Remdamasis Roland'u Barthes'u[30] (pasak kurio, romane *Trintukai* (*Les Gommes*) daiktai netenka jų „romantiškos dvasios" ir objektai yra nebe „sankirtos taškas, įspūdžių ir simbolių šaltinis", o elementarus „optinio pasipriešinimo" centras),

[29] A. Robbe-Grillet, *op. cit.*

[30] Žr. studijas, kurias R. Barthes'as paskiria Robbe-Grillet: *Essais critiques*, Seuil, 1964.

jis teigia, kad naujasis romanas turi susitelkti ties gana tiesmukišku išviršinio pasaulio aprašymu. Štai kodėl kai kada naujasis romanas vadinamas „žvilgsnio mokykla". Atmesdamas (kaip ir Sartre'as!) beformę ir „gilumoje užslėptą" vidujybę, jis užsipuola psichologizmą, įtardamas jį idealizmu, tačiau, kita vertus, nieko gero nesitiki ir iš išorybės metafizikos ar natūralistinės objektyvybės. Jis pasitiki tik pačia papraščiausia realybe:

> Pasaulis nėra nei prasmingas, nei absurdiškas. Jis papraščiausiai yra. Bet kokiu atveju tai pati nuostabiausia jo savybė. Staiga šis akivaizdumas mus užgriūva su tokia jėga, prieš kurią mes nieko nebegalime padaryti. Iš karto suyra bet kokia konstrukcija: staiga atvėrę akis mes kaip ir kiekvieną kartą patiriame šoką dėl tos atkaklios realybės, kuri mums jau atrodė išsisėmusi. Mus visuomet supa daiktai, mesdami iššūkį mūsų animistinių ar buitinių būdvardžių gaujai. Jų paviršius yra švarus ir glotnus, *nepaliestas*, tačiau nei matinis, nei perregimas. Visai mūsų literatūrai dar nėra pavykę apdoroti nė mažiausio jo kampelio ar suminkštinti kokio apvalumo.[31]

Būtent fotografijos ypatybės (dvimatiškumas, juoda ir balta, kadravimas, skirtingi planų masteliai) bei kinematografijos priemonės (ypač filmavimo rakursas) išlaisvina mus nuo romanui būdingų konvencionalumų, ir mes praregime, pastebi Robbe-Grillet. Padarykime iš to išvadas:

> Vietoj to reikšmių (psichologinių, socialinių, funkcinių) universumo reikėtų pamėginti sukurti tvirtesnį, betarpiškiau suvokiamą pasaulį. Visų pirma tam, kad jo buvimas būtų toks, kokio reikia objektams ir gestams, ir tam, kad tas buvimas vyrautų ir toliau, nepasiekiamas jokiai aiškinamajai teorijai, kuria būtų siekiama juos įsprausti į kokią nors referencinę, jausminę, sociologinę, froidistinę, metafizinę ir kitokią sistemą.
>
> Tame būsimajame romano pasaulyje gestai ir objektai „bus" prieš tapdami „kažkuo"; jie bus ir vėliau – kieti, nekintantys, amžinai esantys – tarp beformės praeities ir neapibrėžtos ateities – ir nepaisantys jiems suteikiamos prasmės, kuri bergždžiai siekia juos redukuoti iki nepatvarių namų apyvokos daiktų.[32]

[31] A. Robbe-Grillet, *op. cit.*
[32] *Ibid.*

4. Tas neaiškus įtarinėjimų objektas...

Klasikinio „subjekto" pabaiga?

Dažnai svarstoma, kiek minėtasis apvalantis žvilgsnis (galų gale Robbe-Grillet neįsivaizduoja vietų, objektų, gestų be stebėtojo, antraip be tyrinėtojo ar net be smalsuolio žvilgsnio) skiriasi nuo Sarraute teiginių. Vis dėlto abu šiuos autorius suartina tai, jog jie nenori supriešinti paviršiaus ir esmės, ir tai, kad jie suabejoja, bent savo praktinėje veikloje (nes jų teorinės formuluotės nėra iki galo atsikračiusios pozityvizmo apnašų), laisvo ir sąmoningo koperniki̇škojo *subjekto*, tikro savo ribotumu bei prerogatyvomis *cogito* visagalybe. Tiesą sakant, jų vartojamos metaforos (gylis, paviršius) juos apvilia, jeigu jomis norima prabilti apie subjekto perkėlimą, taip pat apie jo suskilimą, nesulaikomą fragmentaciją (tai dar kitos metaforos). Iš esmės tai būdinga šiuolaikinei ideologijai, noromis ar nenoromis, tyčia ar netyčia patyrusiai didžiųjų įtarimo meistrų (Nietzschės, Marxo, Freudo) įtaką ir jau nuo amžiaus pradžios įjunkusiai dekonstruoti modernųjį meną; jautriai reaguojančiai į tai, kaip sukrečia realybės jausmą mūsų kasdieninė patirtis ir kaip jį sutrina į miltus postklasikinis mokslas (prisiminkime be galo mažų ir be galo didelių dydžių fiziką); taip pat gerte sugeriančiai logikos, susijusios labiau su teisėtumo nei su tiesos kriterijumi, pasiekimus, kopiančiai į lingvistikos (mūsų diskursas mums byloja tiek, kiek mes jam įteigiame, jeigu ne daugiau) bei politinės ekonomikos, kurios dėsniai veikia pakankamai gerai ir be mūsų sąmoningo įsikišimo, aukštumas; įsitvirtinusiai ir pasimetusiai pasaulyje, valdomame masių ir technologijų vadybos procedūrų, vis labiau tolstančių nuo sunkiai pasiekiamo, bet raminančio individualaus sąlyčio su gamta. Kaip reaguoti? Ar anapus paviršiaus manifestacijų ieškoti jų teatralizacijos ir racionalizacijos *a posteriori*, betarpiškų, neperregimų, fragmentiškų duomenų, beveik neatskiriamų nuo mūsų jutimų ir intymių tropizmų; ar atsisakyti puošmenų, dirbtinių kombinacijų, taikios ir jausmingos retorikos tam, kad būtų išsaugota įgimta galia ir esminė pasaulio mįslė, – taigi, nepaprastai išaugus modernaus pasaulio poreikiams, naujasis romanas ieško tikros, nepaviršutiniškos išeities.

Tradicinio vaizdavimo pabaiga?

Kaip pagaliau atsikratyti pasenusio personažo vaizdinio? Esama, pasak Pingaud, dviejų būdų. Vienas – elgtis kaip Robbe-Grillet, t.y. „paprasčiausiai vengti tai daryti", dėl ko daugiau svarbos tenka išoriniam pasauliui. Kitas – sekti Beckettu ir iš personažo reikalauti, kad jis pats save naikintų, kaip tai daro *Nepavadinamojo* (*L'Innommable*) „daugiaveidė pabaisa". „Kas kalba Samuelio Becketto knygose? – klausia Blanchot.[33] – Kas yra tas nenuilstantis ‚aš', kuris, matyt, kalba visuomet apie tą patį? Ko jis siekia? Ko tikisi autorius, kuris kažkur juk turi tūnoti? Ko tikimės mes, skaitytojai?" Eksperimentas neturi rezultato, tačiau jis su kiekviena knyga „atliekamas vis grynesniu pavidalu":

> Iš pradžių būtent tas vyksmas ir krenta į akis. Čia kažkas rašo ne tam, kad būtų malonu parašyti gražią knygą, ir tuo labiau ne dėl tos stiprios prievartos, kurią, kaip manoma, galima vadinti įkvėpimu: rašo ne tam, kad pasakytų svarbius dalykus, kuriuos verta mums pasakyti, ne tam, kad atliktų užduotį, ir ne tam, kad rašydamas atskleistų nežinomybę. Gal tam, kad baigtų? Jis bando ištrūkti iš jį įtraukiančio vyksmo ir, tik prabilęs, bando liautis kalbėjęs? Tačiau ar tai jis kalba? Kas yra ta tuštuma, prabylanti atvertyje to, kuris joje išnyko? Kur jis prapuolė? *„Kur dabar? Kada dabar? Kas dabar."*[34]

Pasakojama istorija pavirsta anekdotu, pastebi Pingaud, arba visiškai išnyksta, kaip romane *Pavydas* (*La Jalousie*)*, arba „smulkinama ir neigiama kiekviename puslapyje (Claude'o Simono romanas *Vėjas* (*Le Vent*)), jei rašytojas nusprendžia sukurti knygą atsispirdamas nuo neigimo ir remdamasis juo". 1977 metais kalbėdamas apie savo kūrybą Simonas[35] sako: „Proustas sukūrė didingą statinį, kuriame aprašymas (aprašymas/kūryba: objektų, vietų, aistrų, įvykių – to, ko abiem pastaraisiais atvejais negalima painioti su paprasčiausiu *išvardijimu*) yra nebe „statiškas", o dinamiškas, [...] tuo tarpu veiksmas [...] nustumiamas į antrą planą, virsta tiesiog paprasčiausiu statramsčiu, ir tai

[33] *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.
[34] *Ibid.*
* A. Robbe-Grillet romanas (1957).
[35] „Un homme traversé par le travail", *La Nouvelle Critique*, nr. 105, 1977.

kai kada daroma visiškai nesivaržant..." Jis dar priduria: „Man knietėjo dar paspartinti Prousto pradėtą procesą ir aprašymą (kitados kai kurių autoritetų laikytą (net!) parazitine puošmena) paversti veiksmo varikliu, arba, jeigu norite, generatoriumi, kad taip sukurta fikcija, kažkuria prasme tuo ir grindžiama (arba, tikriau, motyvuojama), tuo pat metu netektų savo arbitralaus ir imperialistinio pobūdžio, nes, atskleisdama savo ištakas, ją generuojantį mechanizmą, ji pati save nuolatos ir vis labiau demaskuos kaip fikciją."

Tad naujasis romanas, kamuojamas troškimo išsiaškinti savo galimybių ribas, yra labai tolimas Sartre'o vertinamam „angažuotumui", taip pat ir „pranešimui" ar reikšmės troškimui.

> Tai nereiškia, – patikslina Bernard'as Pingaud, – kad naujasis romanas yra lengvabūdiškas ar bereikšmis. Reikšmės jis turi daugiau negu reikia. Tačiau ji priklauso nebe nuo romanisto. Kūrinys pats savaime prasmingas, jis yra pats sau tikslas. Žvelgiant į banalų *Permainos* (*La Modification*) siužetą galima pagalvoti, kad Michelis Butoras panoro dar kartą pagvildenti psichologinę poros gyvenimo problemą. Tačiau pakanka kiek atidžiau įsiskaityti šią knygą, kad suprastume, jog Butorą domina ne tai, ar herojus paliks savo žmoną ir pradės gyventi su meiluže, ar ne, ar juo labiau – nesiekia išdėstyti kokią nors meilės filosofiją. Jį domina pati „permaina", į kurią žiūrima kaip į įvairiausių susipynusių gijų gobeleną.[36]

Naujojo romano ribotumas

Anot Pingaud, naujojo romano ribotumas tas, kad ši mokykla pradeda nuo atmetimo. Literatūros požiūriu tas atmetimas gali atrodyti gana stipriai mitologizuotas: „tradicinis" romanas irgi sugebėjo, net didesniu mastu negu pripažįsta Nathalie Sarraute, nepakliūti į paviršutiniškumo žabangas. Vis dėlto naujojo romano autoriai suvokia, kad būtina užimti aiškią poleminę poziciją įprastesnių romanistų ir skaitytojų, literatūros, o ypač – romanų, skaitymą laikančių maloniu užsiėmimu, atžvilgiu. Romano sociologijos požiūriu tas atmetimas – aiškiai nutraukiant santykius su „buržuazine" ideologija – anaiptol nereiškia,

[36] *Op. cit.*

kad, anot Jacques'o Leenhardto[37], naujojo romano šaknys glūdi „socialistinėje tradicijoje, kurią atmeta Alainas Robbe-Grillet, įžvelgiantis joje atsilikusio pasaulio manifestaciją, nuo kurios literatūrą reikia išlaisvinti". O jei tas atmetimas žymi pradžią? „Tuomet mes veikiau išvysime tai, – sako J. Leenhardtas, – ką propaguoja apsišvietusios technokratijos ideologai. Sistemos, funkcionavimo sąvokos ir jų įvairialypės kombinacijos palaipsniui užtvindys literatūrą ir literatūros teoriją, tarytum kūryba šiose srityse turėtų vadovautis modeliu, vyraujančiu toje veikloje (planavime), kuria iš esmės užsiima klasė, galinti, pagaliau – tiesa, laikinai, – imtis vadovaujančio vaidmens." Filosofijos ir estetikos požiūriu Dina Dreyfus[38] konstatuoja, kad šiuolaikinis romanas tampa romanu apie romaną, „o tiksliau, romanu, kuris pats save reflektuoja", kuris integruoja „svarstymus apie romaną ir romano priemones". Operacinius procesus pakeisdamas sąvokomis, jis prieina savo paties galimybių ribą. Tačiau ar galimà, klausia Dreyfus, tokia „asketiška" užmačia kaip naujasis romanas, kuris siekia demistifikuoti tradicinį romaną? Jei skaityti romaną reiškia *tikėti*, tai demistifikuodami romaną, tuo pačiu suabejodami tikėjimo objektu, mes paverstume neįmanomu patį romano egzistavimą. Skaitytojo tikėjimas – tai ne patiklumas (laikant tiesa tai, kas melaginga), o naivumas (pagrįstas sutartimi su autoriumi). Na, o jei romano tikslu tampa jo paties priemonės, reikia, kad tos priemonės būtų naujos, dar nežinomos. Antraip demistifikatoriška romano užmačia būtinai patirs nesėkmę:

> Romanas turi arba mistifikuoti, arba išsižadėti savęs. Štai kodėl šiuolaikinis romanas tam tikroms išbandytoms ir tradicinėms mistifikacijos formoms gali tiktai priešpriešinti kitokias, ne tokias nudėvėtas mistifikacijos formas: subjektyvizmui – objektyvizmą, gražiai stiliaus formai – technikos formalizmą. Arba jomis mes tikėsime – ir romanas bus romanu, tiesa, savojo radikalizmo kaina; arba jomis netikėsime – ir tai bus romano fantomas, be būties ir be galimybės tapti filosofija.

Naujasis romanas nesitikėjo susidurti su šia dilema. Jis tvirtina ieškąs, nors jo objektas išsprūsta, ir tikisi užkariauti publikos sim-

[37] *La Jalousie, Lecture politique du roman*, Ed. De Minuit, 1973.
[38] „De l'ascétisme dans le roman", *Esprit*, 1958.

patijas; jis pretenduoja išreikšti įtarimą, nors pats įtariamasis objektas jam neišvengiamai lieka neaiškus. Jam telieka tamsiuose sąmonės užkaboriuose, miglotame atminties veblenime arba nesučiuopiamo policinio tyrimo metu išryškinti tekstualinės metamorfozės poslinkius. Pasak žinomo (pernelyg gerai?) Ricardou posakio, kurį Claude'as Ollier, Robert'as Pinget ir kiti jų bendražygiai kiekvienas savaip paaiškina, naujasis romanas nėra rašymas apie nuotykius, bet rašymo nuotykis. Todėl, kaip po Butoro tai pasako Pingaud, jis rizikuoja pasirodyti erzinantis, trikdantis, kadangi esąs pernelyg suderintas, „laboratorinis", ultrakritinis bei ultrateorinis. Nors naujasis romanas teigia nesiremiąs jokia filosofija ir jokios neskelbiąs (tai, žinoma, yra ginčytina), kiek daug komentarų, aiškinimų, diskusijų jis sukelia! Kiek daug straipsnių, esė, manifestų ir įsitikinimų išdėstymų! Tarpais atrodo, kad teorija beveik nustelbia praktinę veiklą. Pažymėtina, kad šiandien labiausiai daugžodžiavę teoretikai liovėsi rašę. Jų kokybė arba autentiškumas nekelia abejonių. Tačiau savo darbus ir toliau publikuoja tie, kurie, daugmaž susiję su šeštojo ir septintojo dešimtmečio judėjimu – Beckettas, Duras, Sarraute, regis, vis dar kupini mįslingo kūrybinio įkarščio.

Vietoj išvadų...

Neseni naratyvinės arba deskriptyvinės technikos, pasakojimo retorikos ir poetikos tyrinėjimai praplėtė romano teorijos sferą, pabrėždami lingvistinę literatūrinio fakto prigimtį bei jo analitinę dimensiją. Tačiau, kaip pamatėme kalbėdami apie naująjį romaną ir kaip parodė *Nulinis rašymo laipsnis*[1], didelė prancūzų tradicijos dalis ilgai neskyrė pertrūkio strategija (kartais drąsiai vadinta „revoliucine") besivadovaujančios romano teorijos ir rašymo nuo politinių siekių. Šiandien sumažėjus marksizmo populiarumui, išryškėja pirmosios pusės svarba. Devintojo dešimtmečio pradžioje (nutrūkus *Tel Quel* leidimui) sąvokos „reikšminga praktika" arba „produktyvumas" netenka savo ideologinės potekstės. Galima tebemanyti taip, kaip 1970 metais manė Julia Kristeva[2], jog viduramžiai, kuriuose viešpatavo unifikuojantis „transcendentalus signifikatas" (Dievas), buvo simbolio epocha *par excellence*, o Renesansas įvedė dvigubą ženklą (referentas – *reprezentamen*, signifikantas – signifikatas), bet kokį elementą paversdamas įtikinamu (turinčiu prasmę) su vienintele sąlyga, kad jis būtų sujungtas su tuo, ką atkartoja, pamėgdžioja, reprezentuoja, tai yra iškeliant sąlygą, kad kalba sutaptų su realybe – nors kartu su literatūriniu avangardu, Mallarmé ir Lautréamont'o pastangomis, atsivėrė naujoji epocha, abejojanti reikšme ir kalba ir teikianti pirmenybę jų radimosi procesui? *Reprezentacijos* eros atėjimas jau nebebuvo svarstymų objektas. Tuomet ar verta besąlygiškai, ir neturint kitokių teorinių pretenzijų, žaisti reginio visuomenės žaidimus?

[1] Roland Barthes, *op. cit.*

[2] *Le texte du roman*, Mouton, 1970.

Nors pozityvistinė ideologija, išugdžiusi realistinį romaną, ir dabar įtakoja masinio romano gamybą bei atsispindi daugelyje puikios kokybės kūrinių, pastebėtina, kad suabejojimas klasikine tema dar neišsėmė savo galimybių – modernusis menas ir toliau aktyviai eksploatuoja šiuos arimus. Savo ruožtu romanas tebelieka viena iš tų vietų, kur kartais taikiai, kartais audringai koegzistuoja šios ideologijos. Labiau negu bet kada anksčiau jame telpa įvairiausios galimybės.

Romano teorija, kaip ir ieškojimo romanas, nuo aštuntojo dešimtmečio yra tarsi nuščiuvę, perėję į laukimo, latentiškumo stadiją, tačiau šio amžiaus pradžioje Marcelio Prousto išmintas takas gali ir dabar atrodyti kaip pats turiningiausias ir produktyviausias kelias. Proustas (kaip ir Brochas, Musilis) ir jo *Prarasto laiko beieškant* atnaujino tiek didįjį XIX amžiaus romano tipą – tapsmo romaną, tiek kritinę ir refleksyviąją tradiciją, savąjį kūrinį aiškiai paversdamas tiesos, neatskiriamos nuo subjekto mokymosi (kaip pasakotojas tampa rašytoju?), ieškojimu. *Prarastas laikas* yra, galima sakyti, „naujasis romanas", ką jautė ir pats Proustas.

Tai originalus tapsmo romanas, kuris atidžiai pažvelgia į įprastinę pagrindinio personažo figūrą, jo santykius su kitais personažais, įvykių seką, vietų ir scenų tvarką, o jo kritinis bei teorinis užmojis netapatintinas su *Don Kichoto* arba *Žako fatalisto* užmoju. Iš tiesų, tuo tarpu kai po Sterne'o Cervantesas bei Diderot kvestionuoja savo romano ryšį su *realybe*, pabrėždami jo fiktyvią prigimtį ir kartu ironišką palinkimą siekti tiesos (šie tekstai – bet kokio romano dviprasmiškumo pavyzdžiai – siekia pagrįsti ir kartu užginčyti realybę, nes pateikiami kaip nerealybė, konkuruojanti, o gal net aukštesnė už tikrąją realybę), Prousto problematika yra kitokio pobūdžio. Žinoma, Proustas ne mažiau godžiai tyrinėja tuos nesuskaičiuojamus ženklus, kuriais mums pasireiškia būtybės ir daiktai, žinoma, jis nenuilstamai studijuoja tas reikšmes, kurias mes jiems suteikiame. Tačiau jo tyrimas, kurio tikslas yra dešifruoti realybę (ir tuo Proustas taip pat artimas Balzacui), pirmiausia, regis, svarsto tik apakinto ar kaip nors paveikto subjekto patirtus iliuzijos efektus: tai visiškai klasikinė pamoka. Proustas tuos efektus laiko ne mistifikacijomis, o „sielų optikos" dėsnio padariniu. Prousto romane esama filosofijos, o ne romano teorijos.

Pasakotojas (o su juo ir skaitytojas) turi iš esmės atsidėti ilgam, sunkiam, nuviliančiam (ar teikiančiam džiaugsmo) visų ženklų: pasaulio, meilės, jausmų, meno – kurie yra „paslėpti" prarastajame laike, dešifravimui. Perėjimas prie nevalingosios atminties ir jos asociacijų patyrimo įgalina su meno pagalba atskleisti esmes (platoniškąja šio žodžio prasme), galutinai prieiti prie atrastojo laiko – prie absoliučiai pirmapradžio, visa kita talpinančio laiko. Taip Proustas stengiasi peržengti objektyvizmo, kuris vertingu laiko objektą (panašiai kaip realistai), ir subjektyvizmo – kompensuojančios, reikalingos, bet nepakankamos, kaip tai parodo pasažas apie Bermą, reakcijos – ribas.

Papildydamas Gilles'is Deleuze'as[3] mums primena, kad skirtingai nei Balzacas, kuriuo jis žavisi, Proustas jokio totalumo nei subjekto, bei objekto atžvilgiu nesiekia. Visko aprėpti neįmanoma, kadangi Laikas – „galutinis aiškintojas, turintis keistą galią vienu metu susieti draiskanas, kurios erdvėje neturi nieko bendro ir nesusisieja per asociaciją netgi laike". *Prarastas laikas* yra ne tiek katedra, kiek milžiniško voro numegztas virpantis tinklas. „Būtent stilistinėmis gudrybėmis bei priemonėmis [...] kūrinyje ir padaroma tiek vingių, kiek reikia tam, kad būtų surinktos draiskanos, sujungti labai skirtingi fragmentai, kurių kiekvienas nurodo atskirą visumą, arba iš viso jokios visumos nenurodo, arba nenurodo jokios kitos visumos, išskyrus stilių." Dėl to Proustas atrodo tikresnis Flaubert'o sekėjas už Maupassant'ą.

Vadinasi, *Prarastas laikas* gali būti skaitomas kaip intensyvūs apmąstymai apie kalbą: apie vardus, žodžius, metaforas. Kalbos teorijos terminai, kuriuos plėtoja *Prarastas laikas*, visai logiškai nurodo „antikratiliškąją" tradiciją, priešingą idėjai, kad kalbos paskirtis – pateikti tikslų realybės atvaizdą, betarpišką jos išraišką. Anot Prousto, nei „regimasis", nei įvardintas pasaulis nėra „tikrasis pasaulis". Prousto „vardų", vėliau „žodžių" refleksija savo prasmę įgyja dėka priemonės, kurią jis vadina „metafora". Tai vėl mums primena Gilles'io Deleuze'o analizę:

> Žinia, vienintelė tikroji realybė, – komentuoja Genette'as[4], – tai, anot Prousto, toji realybė, kuri pasirodo migloto prisiminimo dėka ir išlai-

[3] *Proust et les signes*, P.U.F., 1964–1983.

[4] *Figures II*, Seuil, 1969.

> koma su metaforos pagalba – jutimo buvimas kitame jutime, prisiminimo spindesy, analogijos ir skirtingumo giluma, perregimas teksto dviprasmiškumas, rašymo palimpsestas. Užuot mums pateikęs kokią nors atnaujintą betarpiškai suvokiamą realybę, *Atrastas laikas* mus negrįžtamai panardina į tai, ką Jamesas vadino „netiesiogiai suvoktų dalykų švytėjimu" – į begalinį tarpininką – kalbą.

Čia esama elementų, iš kurių galima būtų sukonstruoti modernųjį romaną paremiančią teoriją, kuriai tinka įžvalgos, René Girard'o[5] išdėstytos turinio terminais aptariant be tarpininkavimo neapsieinančią troškimo prigimtį, aptinkamą *Don Kichote*, o vėliau – ir Stendhalio, Flaubert'o, Dostojevskio bei paties Prousto romanuose. Neatmestina mintis ir apie „filosofinio romano"[6] teorijos sukūrimą. Argi romanas nėra daugiau nei filosofija, kaip mano Proustas, jei iš tikrųjų supratimas „eina pāskui"?

Apie tą patį, tik kitais žodžiais kalba Milanas Kundera[7]. Modernusis romanas, kurį keturis amžius kūrė Europa, yra, anot jo, labai svarbus mūsų laikų mąstymo būdas: jis yra ne tiek pasakojimo, intrigos kūrimo, personažų sugyvenimo menas, kiek problematiškojo žmogaus, atsiradusio Renesanse, apmąstymai apie save patį ir apie pasaulį, apie savo buvimą pasaulyje. Tasai „mąstantis daiktas", anot D. Sallenave'o posakio, primenančio Descartes'o *Antruosius apmąstymus* (*Deuxieme méditation*), pasakotoją (ir personažą) iškelia iki Protėjaus rango „naudodamasis visais literatūrinės, onirinės, filosofinės, teorinės, poetinės išmonės registrais".[8] Ar galima su pasitikėjimu (priešingai pačiam Kunderai) žvelgti į to žanro, kuris nepaklūsta poetinėms teorijoms ir apie kurio sunykimą ir mirtį nuolatos kalbama, ateitį? XXI amžiaus teorijos objektas ir bus toji pati laisviausia ir agresyviausia literatūrinė forma.

[5] *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
[6] Apie tai žr. V. Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Ed. De Minuit, 1987.
[7] *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.
[8] „La belle histoire du roman", 1990, sausio 12, *Monde* straipsnis.

UAB „Baltų lankų“ leidyba, Mėsinių g. 4, 2001 Vilnius
Spausdino AB „Vilspa“, Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius
Užsakymas 1066



„Švietimas Lietuvos ateičiai" – projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir filantropo George'o Soroso veiklos siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija. Projekto paskirtis – tobulinant švietimo sistemą paskatinti atviros pilietinės visuomenės Lietuvoje kūrimąsi. Projekto iniciatoriai būtų nuoširdžiai dėkingi knygos skaitytojams už vertinimus.

ISBN 9986-813-91-3

